

inter danza

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA



enero | 2018

AÑO 5 | NÚM 48

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Hayde Lachino

Editora

Juan Antonio Di Bella

Corrección de estilo

Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Diseño editorial

Daniel Lugo

Gestión de archivo fotográfico

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

Cuahtémoc Nájera Ruiz

Coordinador Nacional de Danza

María Teresa Trujillo Posadas

Subcoordinadora Nacional de Danza

Alejandro Castruita

Subdirector Administrativo

Charleen Durán

Subdirector del Programa Nacional de Danza

Gabriel Torres

Administrador del Teatro de la Danza

Martha Herrera

Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público



ME PRESENTO ANTE TI, LECTOR, COMO LA NUEVA DIRECTORA DE LA REVISTA INTERDANZA. Podrás notar varios cambios en el presente número. El primero, y más importante, es que nos mudamos de plataforma. La razón de ello es que al ser una publicación de una institución pública es nuestro deber favorecer que el conocimiento sea accesible a todas las personas; el nuevo sitio en donde se encuentra ahora la revista, **archive.org**, es una gran esfuerzo colectivo a nivel mundial para que el conocimiento generado por la humanidad se preserve y al mismo tiempo circule libremente. En **archive.org** colaboran importantes instituciones a nivel internacional y nos complace sumarnos al esfuerzo por crear esta gran biblioteca digital.

Ahora podrás bajar la revista a tu computadora o dispositivo de preferencia sin problema alguno y podrás armar tu colección. Te invito, además, a que navegues por el sitio y veas las cosas maravillosas que tienen en torno a la danza: versiones digitales de libros históricos de la danza que datan del siglo XVIII, revistas editadas en otros lugares del mundo, música, videos y mucho más.

A partir de ahora, cada número de la revista contendrá un dossier temático en donde se abordan temas generales vinculados con la danza, así como los debates más importantes vigentes en el campo dancístico. Nos interesa conocer y ponerte en contacto con puntos de vista diversos y de diferentes países. Queremos que la revista sea un referente, a nivel iberoamericano, por ello, a partir de ahora, tendremos colaboraciones de creadores de otros países y números dedicados a conocer cómo es la danza en otros lugares de la región.

Aspiramos a que la gente de danza tome la palabra, por ello hemos implementado la autoentrevista, en donde los propios creadores se preguntan así mismos sobre su propio quehacer. Además encontrarás un diario escrito por una estudiante de danza en donde podremos ir conociendo cómo se vive la danza cuando alguien está en proceso de formación.

Vamos a hablar de todos los tipos de danza, desde la escena hasta la que ocurre en fiestas, en las calles. Porque hoy, la danza se piensa y hace en su interacción con un amplio campo social. Integramos para ello reportajes fotográficos, con la idea de ir construyendo un acervo visual sobre cómo y qué bailamos los mexicanos del siglo XXI.

Quiero agradecer la importante labor de Carmen Bojórquez al frente de esta publicación, gracias a ella mi trabajo será más fácil, pues ella logró crear un interés por nuestra revista y esperamos poder continuar con la misma entrega y profesionalismo que heredamos.

Más cambios están por venir, ya te iremos contando de ellos, esperamos que los mismos te provoquen a aprender más, a seguirnos. Por lo pronto te invito a navegar por la revista y a que nos des tus opiniones sobre estos cambios.

Trayde Lachino

CONTE- NIDO



DANZAR
SOY DANZANTE POR AMOR

4

LA AUTOENTREVISTA
LUX BOREAL

10

46

CLAUSTROFOBIA
CAPÍTULO 1. LA PESADILLA DEL ROSA

50

REPORTAJE FOTOGRÁFICO
EL REGGEATÓN

dossier

18

CUER-
POS
EN
SITUA-
CIÓN

BAILAR CON JUGUETES.
POR ALICIA SALGUERO

DE LO SOMÁTICO A LA ENSEÑANZA DANCÍSTICA.
POR JENET TAME

NARRACIONES DE UN CUERPO "CONVERTIDO".
POR LAURA VERA

CUERPO EN REVOLUCIÓN Y LA DANZA EN RESISTENCIA: UNA
PERSPECTIVA PERSONAL SOBRE EL CUERPO Y LA DANZA EN
ZONAS VIOLENTADAS Y EN CONFLICTO.
POR SANDRA MILENA GÓMEZ





SOY *danzante* POR AMOR

POR MARCELA REYNOSO (TLAHUILYOLOTL)

FOTOGRAFÍAS: GABRIEL GARDUÑO

Nunca voy a olvidar mi primer encuentro con la danza. Un amigo mío muy cercano me invitó, yo tenía unos 17 años y jamás había escuchado de la danza. Fuimos a Tepetlixpa en el Estado de México. Era una fiesta grande porque estaba todo lleno de danzantes. ¡Quedé flechada! Ese primer encuentro fue muy bello, trataba de seguir los pasos de los danzantes y observaba cada movimiento. Para ese momento yo no sabía que las danzas tienen un nombre y que cada paso se llama flor. ¡La danza está hecha de flores! En varias ocasiones pisé o choqué con el danzante que tenía junto. Los movimientos de las “flores” siempre comienzan a la izquierda y cada una se repite a la derecha; siempre hay una base que se repite y se van añadiendo flores. De la misma forma, cada danza tiene un nombre y está dedicada a un arquetipo o esencia, por ejemplo: *Tezcatlipoca* “el cojito”. Según el mito, *Tezcatlipoca* perdió su pie al arrojarlo como carnada a la *Cipactli* para que saliera a comer y así poder cazarla. Por esta razón, en los pasos de la danza llamada *Tezcatlipoca*, el danzante simula estar cojo. Varias danzas imitan los movimientos o características de cada esencia a la que va dedicada.

Tiempo después conocí un grupo en el Zócalo de la Ciudad de México, el grupo Ollin Ayacaztli, el grupo donde nací. Ahí aprendí básicamente todo lo que sé acerca de la danza, aprendí a disfrutarla, amarla y aprendí acerca de disciplina. En la danza cada quien tiene sus tareas, las mujeres son sahumadoras, llevan los implementos del altar, preparan los alimentos. En las ceremonias, el fuego de la cocina es muy importante e imprescindible para alimentar a los demás, la cocina es para dar amor y servicio. Las mujeres tienen jerarquía en la danza y muchas son capitanas de su grupo,



¡LA DANZA ESTÁ
HECHA DE FLORES!









así se mantiene el equilibrio necesario, la dualidad hombre-mujer. No se trata de marginar a la mujer, más bien se trata de enaltecer su papel.

LA DANZA MIRA RAÍCES Y LA HISTORIA DE MI PUEBLO

La vida del danzante es una vida nómada, debes ir de ceremonia en ceremonia, llevando todo lo necesario para preparar la comida para todo el grupo.

Existen varias ceremonias que culminan o están dentro del espacio de la danza, las directamente relacionadas con la danza son: la velación (luna), la misma danza (sol), presentación del recién nacido, siembra del nombre, amarre de tilmas (boda), levantamiento de cruz (sombra) y las caminatas. Las caminatas son las que se llevan a cabo en diferentes fechas y se hacen para llegar a los distintos rumbos a bailar y cumplir con tradiciones milenarias, estas son: El

Sacromonte, Los Remedios, Chalma, La Villa y Tlatelolco, donde se reúnen cada año miles de danzantes.

Me acerqué al Ollin con ganas de bailar, pregunté a uno de los danzantes qué se necesitaba para entrar al grupo y me contestó: "ganas". Me dijo que fuera a los ensayos, que llevara falda, huaraches y mi *ayacatzli* (sonaja). Los ensayos eran los lunes, miércoles y viernes de 8:00 a 10:00 de la noche y cada que tenía oportunidad iba a los ensayos, fui conociendo todos los elementos que debía usar para la danza: ix-

cualmécatl (paliacate o cinta roja en la frente); ceñidor (faja que se coloca en la cintura); coyoleras (huesos de fraile en los tobillos); *ayacatzli* (sonaja). En cuanto al atuendo, los hombres usan *maxtla* (erróneamente llamado taparrabo) y huaraches; cuando hay danzas importantes se cambia el *ixcualmécatl* por el *copilli* (comúnmente llamado penacho). Por su parte, las mujeres usan enredo (falda) con *huipil* (blusón largo), o *quezquemetl* (blusa en forma de triángulo); aunque ahora los atuendos son muy variados.

Fue hermoso bailar en el *Ollin Ayacatzli*, ahí dancedé varios años y llegué a ser sahumadora. El trabajo de sahumadora es muy enriquecedor, las sahumadoras también tienen jerarquía y palabra en la danza, pueden tomar decisiones o incidir en ellas. La sahumadora es la primera en llegar al ensayo o a las danzas, ya que el fuego debe estar prendido antes de que comience la danza, y es la última en irse pues hasta que acaba toda la ceremonia se apaga el fuego.

La danza me sigue a donde voy, la danza es una forma de vida en la que compartes tiempo y espacio con todos los danzantes, la danza son mis raíces y la historia de mi pueblo, la danza es parte de mí porque es de mis ancestros, pertenece a mi vida porque es parte de mi historia. Cuando oigo el *huehuatl* (tambor), el *atecocoli* (caracol) y huelo el humo del copal sé cuál es mi origen y a dónde pertenezco. Para mí es un orgullo portar plumas, llevar un atuendo, prender mi sahumador, es un orgullo bailar porque lo llevo en la sangre. Al atuendarme y comenzar a vestir mi *copilli* con plumas siento mis raíces, me identifico, sé quién soy y me reafirmo. La danza es movimiento, es ritmo, es un rezo que se eleva al cielo, es acariciar a la Madre Tierra, es medicina que alivia el espíritu, es flor en movimiento que abre sus pétalos, es la representación del universo, y los danzantes son representantes del cosmos en movimiento. ||

Lux Boreal

¿QUÉ ES LUX BOREAL?

Lux Boreal es una idea. Una idea que se alojó en el extremo norte de México y que desde ahí comenzó a alimentarse de la creatividad, la vitalidad y la energía de artistas que emigraron a Tijuana a principios de la década de los dieces, en los albores de un nuevo siglo. Mucho que apostar, poco que perder en un mundo donde la humanidad pareciera estar viviendo tiempo extra.

La danza nos contactó a todos, mejor dicho, fue la manera en que decidimos vivir la danza: esa obsesión por apegarnos a la ética de lo que considerábamos el bien hacer al momento de bailar, entrenar, crear, difundir y enseñar. Y así ha seguido hasta hoy.

Actualmente, Lux Boreal es un colectivo conformado por bailarines, coreógrafos, creativos, docentes, gestores, promotores, residentes y colaboradores, con una agenda de producción, difusión, exposición, profesionalización e impacto social a través de espectáculos y programas que toman la danza como su principal eje de acción.



FOTO: CARLA ALCÁNTARA



PARA LA COMPAÑÍA ¿QUÉ REPRESENTA LA CIUDAD DE TIJUANA EN ESTOS QUINCE AÑOS DE HACER DANZA?

Cuando Ángel Arámbula y Henry Torres se vieron en la necesidad de escoger un punto para desarrollar el proyecto de Lux Boreal, se pensó en diversas ciudades como Mazatlán, Culiacán y Ciudad de México. Fue debido a unas visitas a Tijuana, ciudad de donde Ángel Arámbula es originario, que pudieron apreciar la intensidad de la dinámica de las artes, la danza y el flujo fronterizo que alimenta una constante ebullición en ambos lados de la frontera; esta última característica fue un razón determinante para decidir asentar a la emergente compañía de danza en esa ciudad. Un colectivo que apenas daba sus primeros pasos en los escenarios de México, uno de esos escenarios fue el Festival Lila López, el cual jugó un papel muy importante en la visibilidad de la propuesta y sello de la agrupación.

A lo largo de los años, hemos podido reafirmar cómo la decisión de radicar en una de las ciudades más alejadas del centro del país nos permitía estar más conectados entre nosotros, vinculándonos con lo que sucedía en México, en Estados Unidos y Sudamérica. Tijuana tiene la bondad de ser una ciudad escaparate, una ventana al mundo, lo cual es un arma de doble filo, pues el trabajo de un artista puede ser rápidamente expuesto y popularizado, pero igualmente puede ser olvidado si no mantienes un trabajo constante. Es una ciudad con mucha efervescencia, pero con una memoria de corto plazo.

Es gracias a nuestra oportunidad de trabajar en Tijuana y desde ella que Lux Boreal ha logrado vincularse con sus principales cómplices y colaboradores a nivel México, Estados Unidos, Latinoamérica y Europa. Vivimos agradecidos de formar parte de una generación de artistas alimentados creativamente por la frontera y de las energías que en ella confluyen.

¿QUÉ HACE LUX BOREAL ADEMÁS DE BAILAR?

Los que integramos Lux Boreal vivimos, comemos, soñamos y respiramos danza. A lo largo de quince años de trabajo en conjunto, hemos logrado establecer mecanismos para reforzar nuestro entorno, por lo que además de

bailar, dedicamos una gran parte de nuestro tiempo y esfuerzo a enseñar, a través de nuestro Programa de Educación de dos años, especialmente diseñado en colaboración con la Universidad Pedagógica Nacional; asimismo hemos desarrollado plataformas de exposición y visibilidad como el Concurso de Coreografía 4x4 TJ Night, en coproducción con el Centro Cultural Tijuana; la Muestra de Video Danza Califerne, en colaboración con Tesoro Audiovisual; el Encuentro de Jóvenes Creadores Tijuana, en colaboración con el Instituto de Cultura de Baja California y el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Tijuana, y el programa de impacto social Fronteras Tijuana, donde se enseña a través del arte en la comunidad de Camino Verde en colaboración con La Granja Transfronteriza.

¿CÓMO SE RELACIONA LA AGRUPACIÓN CON SU ENTORNO?

Todo las actividades de Lux Boreal contribuyen a transformar el entorno social, sensibilizando a la población, conectando al artista con la comunidad, impulsando líderes en el ámbito de las artes escénicas, la producción y la promoción cultural, así como el crear públicos para las artes escénicas; esto se logra gracias a un equipo de trabajo compuesto por los bailarines, maestros y coreógrafos de Lux Boreal, alumnos del Centro de Danza y Producción Escénica de Baja California, así como los esfuerzos de nuestros residentes y colaboradores.

¿SE DESCRIBIRÍA LUX BOREAL COMO UNA COLECTIVO BINACIONAL?

No consideramos a Lux Boreal una compañía binacional, al contrario, nos sentimos orgullosamente mexicanos y tijuanaenses con todas las ventajas y bondades que implica ser habitantes que circulan libremente en esta región del mundo donde las fronteras se diluyen a través del arte.

Contamos con dos miembros de Lux Boreal nacidos en California; tenemos funciones y temporadas en San Diego; la compañía ha colaborado fuertemente con la Universidad de California en San Diego (UCSD); actualmente la Universidad Estatal de San Diego (SDSU) incluye un programa de clases de Lux Boreal en su facultad de danza. Por otro lado, colaboramos con diversos festivales de danza y teatro en aspectos de curaduría, producción y presentación. Tenemos un estrecho vínculo con la sociedad de música y existe una relación



FOTO: GABINO GERRERO MOMENTUM PHOTOGRAPHY

importante con los críticos y las audiencias; pero finalmente todo esto ha contribuido a traer a estos mismos colaboradores, creativos, alumnos y públicos a Tijuana para que experimenten un poco del México tan cercano y desconocido para ellos. Ese México que a nosotros, los que integramos Lux Boreal, nos impulsa a hablar a través de nuestra danza.

“LA DECISIÓN DE RADICAR EN UNA DE LAS CIUDADES MÁS ALEJADAS DEL CENTRO DEL PAÍS NOS PERMITÍA ESTAR MÁS CONECTADOS ENTRE NOSOTROS”

¿CÓMO VE LUX BOREAL LA ESCENA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA MEXICANA?

La danza en México es tan diversa como lo es nuestro país, y nos enorgullecemos de ser un pequeño punto en ese inmenso tapiz multicolor de las artes escénicas; como compañía nos preocupan algunos aspectos, entre ellos se puede mencionar que los festivales han perdido de vista su misión más importante, la cual consiste en conectar a los artistas y sus propuestas con la comunidad donde estos festivales se realizan.

Otro aspecto muy importante es que los presentadores y festivales siguen realizando curaduría en torno a parámetros de hace siglos, los formatos

que habían prevalecido por décadas están perdiendo sentido y las nuevas voces del arte hablan en un idioma distinto al que los festivales y las instituciones quieren escuchar.

Para concluir esta pregunta, con la ventaja que nos brinda ser una compañía atrapada entre generaciones, podemos identificar hoy cómo en la danza se puede vivir mucho de la ficción. Se puede hacer toda una carrera basada en la ficción de un currículo no constatado y ni validado salvo por el rumor y la recomendación. Y es aquí donde la pieza del rompecabezas que corresponde a los artistas con trayectoria refleja la realidad actual de México en todos sus sentidos, y con ello la gran responsabilidad que esto implica. Una gran área de oportunidad para desarrollar entre las instituciones del arte, los artistas consagrados, las nuevas generaciones, los festivales y nuestra razón de ser: los públicos.

¿CUÁL ES EL FUTURO PARA LUX BOREAL?

Lux Boreal se renueva continuamente, y nos percibimos con la estructura que se adapta a los cambios constantes del medio ambiente; nos renovamos de acuerdo a las necesidades de las personas que integramos la compañía y sobre todo mantenemos un línea de acción orientada a nuestra misión, que busca entender el papel del arte en el presente y en el futuro, construyendo así propuestas que respondan ante un público con una tremenda necesidad del arte en sus vidas, sin que necesariamente lo haga consciente.

Lux Boreal seguirá creando, produciendo, educando en mayor o menor medida, aprovechando las oportunidades en el cambiante paisaje social, político y económico, para validar a través de nuestras acciones que el arte transforma, y que es vital. ■

“LAS NUEVAS VOCES DEL ARTE HABLAN EN UN IDIOMA DISTINTO AL QUE LOS FESTIVALES Y LAS INSTITUCIONES QUIEREN ESCUCHAR”



FOTO: CORTESÍA DE LA COMPAÑÍA

FOTO: GABINO GERRERO MOMENTUM PHOTOGRAPHY





FOTO: CORTESÍA DE LA COMPAÑÍA



FOTO: CORTESÍA DE LA COMPA



FOTO: CORTESÍA DE LA COMPA

dossier

CUER-
POS
EN
SITUA-
CIÓN





bailar CON JUGUETES¹

POR ALICIA SALGUERO

Cuando me invitaron a escribir para *Interdanza* acepté de inmediato (con una emoción que se me chorreaba por los dedos al teclear mi respuesta) sin reparar dos veces en el enunciado con el que se especificó el tema que se me solicitaba: “¿Cómo se vive un cuerpo que hace circo?” Poco antes de sentarme a escribir me vi abrumada frente a la dimensión de tal palabra:

–Pero si yo no hago circo...

Hay una implicación muy fuerte en el concepto de *circo* desde la que podemos definirlo frente a otras artes escénicas: el virtuosismo, la maravilla, el desafío a lo posible. El *circo* tiene una historia y un tono que lo hace inconfundible, contundente como género escénico y como estilo de vida para quienes se dedican en cuerpo y espíritu a la hazaña, a convertirse en superhumanos que nos enfrentan, por algunos minutos, a lo increíble.

Yo no hago eso.

Aunque... (eso sí) de no ser por el circo, mi vida no sería nada parecido a lo que es hoy.

Mi interés por el cuerpo y el movimiento nació a mis 15 años, cuando me encontré con un tubo de plástico unido en sus extremos: un *hula hoop*, tradicionalmente, un juguete tan-

to comercial como protagonista en espectáculos circenses con décadas de historia. Un objeto tan sencillo y cuyo uso es tan puntual y adscrito a sí mismo (mantenerlo en órbita) produce un estado introspectivo y explorador de manera casi automática en quien juega con él; asimismo, poder observar en un objeto externo la repercusión de las acciones del propio cuerpo es una poderosa estimulación para seguir experimentando.

– ¡Mi cuerpo crea, mi cuerpo habita y transforma!

Para una muchachita de 15 años, introvertida y sedentaria, este primer acercamiento a las posibilidades creativas del cuerpo y a una apropiación del mismo fue un catalizador de inquietudes y experiencias que en poco tiempo darían forma a mi vida profesional. De la música (y posteriormente el teatro) pasé a inclinarme hacia una carrera en danza contemporánea y mi trabajo me ha permitido recorrer el país como instructora... aunque no precisamente por mis “habilidades circenses”.

No busco el truco definitivo, ni entreno para mantener ocho aros girando alrededor de mi cuerpo mientras equilibrio uno más sobre la frente. Aunque este tipo de destrezas son manifestaciones de extremo control sobre uno o varios ob-

jetos, no es la única vía posible –para muchos tampoco la deseada– para la exploración de las posibilidades que surgen del encuentro entre un cuerpo y un “juguete”. Esta otra línea de trabajo con objetos se sustenta en la relación sinérgica entre la fuerza motriz (el cuerpo humano) y la herramienta que motiva y encauza este movimiento (el objeto), es decir, busca generar un diálogo entre ambas partes en lugar de establecer una relación de dominio.

En Estados Unidos y Europa existe un término quizá más apropiado para referirse al arte del movimiento en compañía de un cuerpo no-orgánico: toda forma de arte corporal que integra danza y manipulación de objetos recibe el nombre de “*flow arts*”; la palabra *flow*² refiriéndose al sentido de organicidad y continuidad que genera moverse siguiendo las vías sugeridas por la forma y cualidades de un objeto determinado. No está demás decir que este flujo se basa en el principio motor de la órbita: un cuerpo que se mueve libremente bajo la influencia de una fuerza central realizará movimientos circulares o elipsoidales; de aquí que el ejercicio de permitirse recibir y seguir los estímulos brindados por un objeto que se mueve de esta manera produzca una sensación tranquilizante e hipnótica, una especie de meditación en movimiento que es probablemente lo que atrae a tantas

¹Adaptación de la ponencia “El objeto como detonador de movimiento”, presentada dentro del 1er Coloquio de Danza Contemporánea de la Universidad de Sonora.

²“Flujo”.



“TODA FORMA DE ARTE CORPORAL QUE INTEGRA DANZA Y MANIPULACIÓN DE OBJETOS RECIBE EL NOMBRE DE FLOW ARTS”

FOTOGRAMA DEL VIDEO REALIZADO POR CASA DE LA JUVENTUD

personas sedentarias a la danza a partir de la exploración con un *flow toy*.

El valor de los objetos como detonadores de movimiento es reconocido en el contexto contemporáneo –fuera de la carpa de circo– como parte de ejercicios de improvisación y/o composición coreográfica y teatral, sin embargo, encontrar un equilibrio entre el poder creativo del cuerpo orgánico y las posibilidades del cuerpo inorgánico –es decir, que el movimiento del cuerpo no opaque al objeto y viceversa– sigue siendo un reto.

Por lo general, la función del objeto es dada por hecho: en lugar de buscar una relación con éste, se le utiliza. No se asume al objeto como otro intérprete, sino como una herramienta para el despliegue del bailarín/actor/ejecutante. Por irónico que parezca, una variante del mismo fenómeno ocurre con frecuencia en el malabarismo: al procurar *dominar* el objeto, éste termina también por ser utilizado como un instrumento y, al preestablecer el comportamiento que el objeto “debería” tener, se descartan todas las posibilidades que podrían encontrarse más allá de nuestra inventiva. Para reconsiderar el papel del objeto en escena es necesario estudiar y reconocer sus propiedades e incluso desprendernos de su conceptualización para enfocarnos en sus posibilidades físicas. Control, atención, geometría y capacidad para responder ante las circunstancias son algunas de las cualidades que el movimiento a partir de un objeto desarrolla en el ejecutante.

Debemos hacer diversas consideraciones cuando nos proponemos trabajar escénicamente en sinergia con un objeto. Formulo los siguientes preceptos a partir de los descubrimientos surgidos de mi propia experiencia: son los que utilizo en mis clases para guiar las exploraciones y, aunque no son incuestionables, fun-

cionan como un norte para generar un diálogo entre el cuerpo y el objeto que elegimos como *partenaire*.

Comportamiento e impulsos. Primero que nada, reconocer que las leyes físicas aplican de igual manera para ambos cuerpos: aunque pesos, formas y dimensiones sean distintas, están atados al mismo centro gravitatorio y sus acciones básicamente están condicionadas a los mismos principios. Un objeto, a diferencia del cuerpo humano, no puede moverse por voluntad propia, sin embargo, comparte una característica con éste: ambos requieren una fuerza para iniciar o detener un movimiento. En el caso del cuerpo orgánico, esta fuerza proviene de sí mismo, combinando las acciones del sistema nervioso, muscular y óseo; para el objeto, la fuerza que impulse su movimiento deberá provenir de una fuerza natural o un cuerpo orgánico: es decir, todo movimiento del cuerpo inorgánico es dependiente de las acciones del cuerpo orgánico. Lo anterior parece obvio, pero es importante tomar en cuenta que las acciones de nuestro cuerpo se imprimen en el objeto y la respuesta física natural de éste es devolvernos una versión expandida del impulso que nosotros ejercemos. Tener una atención y un cuidado minucioso en el ángulo, fuerza y calidad de nuestro movimiento nos permitirá que el objeto reaccione de manera previsible; es aquí donde la relación recíproca se hace evidente: el objeto no hará nada que nuestro cuerpo no le haya comunicado (a menos que intervengan otras fuerzas como la fricción o el viento).

Forma y propiedades. Otro aspecto a considerar es la forma del objeto y la cualidad del flujo que ésta le permite: ¿tiene ángulos, vértices? ¿Sus líneas son rectas o curvas? ¿Tiene una superficie sólida o posee espacios negativos? La forma del objeto, aunque no define su curso, sí provee información necesaria para pensar las posibles trayectorias del objeto en relación al espacio y las de nuestro cuerpo en relación al objeto; tener claridad en su geometría posibilita una ejecución más precisa al tiempo que nos genera una noción contundente del espacio materializado en el objeto. Asimismo, la forma influye en la manera en que el objeto distribuye su masa en el espacio y por tanto, en cómo podemos manejar este peso. ¿Es completamente estable o tiene partes móviles o volátiles? ¿Cómo es su peso y su tamaño en relación a nuestro peso y tamaño? ¿Tiene secciones con más peso que otras o éste se distribuye uniformemente en todo el cuerpo del objeto?

A la vez que el cuerpo orgánico genera el impulso, el cuerpo inorgánico determina el cauce. Sus características físicas condicionan su calidad de movimiento a la vez que ofrecen posibilidades. Es claro que dos objetos distintos no se mueven de la misma manera: algunos pueden suspenderse más en el aire, unos pueden rebotar contra las superficies mientras otros corren el riesgo de romperse, algunos ruedan y otros se mantienen estables; del mismo modo la forma, el material, la textura, el peso, tamaño

ENCONTRAR UN EQUILIBRIO ENTRE EL PODER CREATIVO
DEL CUERPO ORGÁNICO Y LAS POSIBILIDADES DEL
CUERPO INORGÁNICO

e incluso el color y el concepto que tengamos de cada objeto produce sensaciones distintas en el cuerpo. Permitir que el objeto nos estimule por sus características generará posibilidades más diversas, congruentes y orgánicas, en lugar de la imposición rígida desde una postura de dominio sobre éste.

Concepto. La conceptualización del objeto es un factor que debe manejarse con cuidado: puede tanto enriquecer nuestra exploración como coartarla. Negar toda preconcepción acerca del objeto con el que trabajamos sería absurdo: sería ignorar una de sus propiedades que podría ser un motor para la exploración; sin embargo, atenernos demasiado a las ideas previas que tengamos en relación al uso de éste limitaría en gran medida nuestras posibilidades. Incluso para los objetos diseñados expresamente para el malabarismo, existe un concepto en relación a cómo debería manipularse que puede restringir la facultad o el interés por explorar nuevas vías de relación entre ambos cuerpos.

No negar el cuerpo. No debemos olvidar que el cuerpo es maleable e inteligente y ceñirnos a la primera reacción inmediata después del contacto con el objeto –o para generar el contacto con el objeto– inclinaría la balanza a favor de éste. Es importante buscar –al igual que los cuerpos inorgánicos, como se detalla en el primer punto– expandir el estímulo proporcionado por el objeto y llevarlo hasta sus últimas repercusiones, de manera que estas nuevas acciones generen otros y nuevos impulsos para movilizar el objeto o para movilizarnos a partir de él.

Los objetos, materiales presentes en la gran mayoría de nuestras actividades diarias son, al igual que nosotros, cuerpos. Existen a la vez como contexto y actores: son percibidos generalmente como elementos ambienta-

les, pero juegan un papel definitivo en nuestra manera de movernos y de relacionarnos con el mundo. Estos cuerpos, aparentemente tan distintos a los cuerpos vivos son manifestaciones de la materia y el espacio, y son por tanto una fuente de información valiosa para un cuerpo investigador, para un creador interesado en un arte fundamentado en la fisicalidad.■

“LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL OBJETO ES UN FACTOR QUE DEBE MANEJARSE CON CUIDADO: PUEDE TANTO ENRIQUECER NUESTRA EXPLORACIÓN COMO COARTARLA”



FOTO: PIO HOOP



FOTO: PIO HOOP

de lo somático A LA ENSEÑANZA DANCÍSTICA

POR JENET TAME

Al referirnos a lo somático y su aportación a las disciplinas del cuerpo y en particular de la danza, nos encontramos ante métodos diversos, y un amplio campo de investigación nutrido de diversas áreas de conocimiento. Desde una perspectiva histórica, podemos decir que las disciplinas orientales como el yoga, *qi qong*, *tai chi*, meditación, son prácticas somáticas sin que éstas se hayan concebido desde las categorías de lo que entendemos en la actualidad por métodos somáticos, sin embargo, la concepción de cuerpo y movimiento sustentado en su filosofía es, desde mi punto de vista, la raíz de los fundamentos somáticos; conceptos como unidad, integración, presencia, interacción mente-cuerpo, etcétera, han sido desde hace miles de años la entraña del conocimiento corporeizado.

En Estados Unidos y Europa en el siglo XIX, surgen los pioneros de lo que después se llamaría somático. Su plataforma para el estudio del soma se alimenta del conocimiento científico y multidisciplinar. Algunos nacen por la necesidad de solucionar problemas con relación al movimiento que la medicina oficial no lograba solucionar. Lo somático crea formas alternativas de aproximación al movimiento del cuerpo humano, basados en principios biomecánicos, fisiológicos, de meditación, de imaginación, etcétera.

Thomas Hanna, re significó el concepto de soma que encontramos en los textos del pensador griego, Hesíodo, según el cual, soma es el cuerpo viviente que se experimenta desde uno mismo (primera persona) y la somática es “el arte y la ciencia de los procesos de interacción sinérgica o concurrente entre conciencia, el funcionamiento biológico y el ambiente”¹, y, de acuerdo con Yvan Joly, “son los métodos que se interesan en el aprendizaje de la consciencia del cuerpo en movimiento en su ambiente social y físico”².

Estas definiciones nos llevan a comprender que nuestro cuerpo somos nosotros mismos sin separación alguna, somos un ser encarnado, experiencia vivida con uno mismo, de tal forma que lo somático no se adquiere a través del intelecto, es fundamentalmente una práctica en que la persona interactúa con su entorno.

Esto que somos es biología y física que se expresa en sensaciones y emociones, y es percibida por los sentidos. El universo interior del movimiento corporal se manifiesta en sensaciones, las cuales en el acto

de la autopercepción se hacen conciencia, es decir, la sensación se presenta como conocimiento en el acto de la percepción. Y al sentir las sensaciones (sensación-sentida, Gendlin³) podremos interpretarlas, digerirlas, integrarlas y transformarlas en nuestro ser corporeizado, de tal forma que sensación, conciencia y sentir son una triada indispensable para el proceso de transformación.

Desde nuestra experiencia corporal consciente, “vivimos un mundo de sensaciones, impresiones e imágenes, apenas evocado por el lenguaje”⁴. Es decir que el lenguaje del cuerpo tiene otra lógica que el lenguaje de las palabras, se manifiesta en nuestra conciencia como imágenes o simplemente como pura sensación. El soma, entonces, es la habilidad para ampliar la conciencia a través de nuestra autopercepción.

Lo somático en sí mismo es un aprendizaje del cómo nos vivimos como ser encarnado. Es una experiencia sentida en primera persona que amplía la conciencia de lo que somos para apoyarnos en la autorregulación de nuestros sistemas corporales, ampliar la expresión y reducir las limitaciones.

La mente y el cuerpo no están divididos, la experiencia sensible sucede

¹ Thomas, Hanna. (1976). Conciencia Corporal, Somática. México, D.F.: Yüg

² Joly, Yvan. (2008). Educación Somática. México: UNAM, Facultad de Estudios Superiores Iztacala, Institut Feldenkrais D'Education Somatique, Escuela Superior de Educación Física, Dirección General de Educación Normal y Actualización del Magisterio, Asociación Mexicana del Método Feldenkrais A.C.

³ Eugene T. Gendlin. (1926-2017). Fue filósofo y psicólogo norteamericano que se interesó por el estudio de la conexión cuerpo-mente.

⁴ Joly, Yvan. *Opus cit.*



MAESTRA JENET TAME EN CLASE. FOTO: ENRIQUE ZEDNELEM

“LO SOMÁTICO CREA FORMAS ALTERNATIVAS
DE APROXIMACIÓN AL MOVIMIENTO DEL
CUERPO HUMANO”

en el cuerpo, de tal forma que las limitaciones del cuerpo son limitaciones de la emoción, del movimiento, y por lo tanto, de la capacidad de adaptación al medio ambiente, y de las relaciones que establecemos con los demás.

DANZA Y SOMÁTICA

Los métodos somáticos no son técnicas dancísticas, la aportación que tiene lo somático a las técnicas y a la creación artística corporal es la mirada desde la cual se vive el cuerpo, así como sus diversas prácticas. Los niveles de aportación dependen de la integración de sus principios a la enseñanza del movimiento, desde un mejor uso del cuerpo y prevención de lesiones, hasta adoptarlos como estilo de vida y desde ahí generar mundos de vida.

Las técnicas corporales en la danza no son neutras, responden a ciertos lineamientos estéticos, que conllevan una visión del mundo. En este sentido, trabajar desde una concepción somática, significa una comprensión del movimiento, que en última instancia deriva hacia una diferente estética del cuerpo y su movimiento, o más bien a la ausencia de estética cuando se mira desde el interior dejando a un lado la mirada externa con énfasis en las formas. La experiencia somática su-

cede fundamentalmente desde el interior para establecer una respuesta más eficiente con el entorno. Hablar del cuerpo como instrumento, herramienta o como medio para..., implica una separación del cuerpo con respecto a lo que somos, a nuestra identidad más profunda.

Podemos deconstruir nuestro territorio corporal para después integrarlo en función de desarrollar nuestras potencialidades, pero también para saber de nuestras limitaciones. Cuando nos formamos con un estilo o técnica podremos, como personas activas, tomar decisiones basadas en nuestro autoconocimiento, que siempre será relativo y nunca completo, pero que nos proporciona una plataforma para tomar decisiones.

En cuanto a los procesos creativos, siguiendo a Humberto Eco en *La definición del arte*,⁵ la investigación en las artes no establece separación entre objeto y sujeto, y no hay distancia entre el investigador y la práctica artística.

Nos damos cuenta que la investigación que es intrínseca a la creación artística procede de manera distinta que los métodos científicos, al no separar al sujeto del objeto; de la misma forma en que el sujeto no puede separarse de su cuerpo. La investigación artística que tiene sustento en el cuerpo y su movimiento no puede hacer esas dicotomías, el sujeto no es objeto y el investigador no se puede distanciar de su práctica artística; de la misma forma que al cuerpo no lo podemos concebir como medio o herramienta.

Y todos los que danzan, en algún momento, han podido sentir esa sensación de ser uno mismo. Por esa razón elegimos ser bailarines o creadores de movimiento. Sin embargo, el quiebre sucede cuando no podemos ser lo que somos al adquirir un estilo o técnica, o

cuando creamos desde la pura forma, entonces como mecanismo de adaptación, nos disociamos, es decir, nos separamos. Podemos disociarnos de diversas maneras, como por ejemplo, entre técnica y expresión, entre ideas y realidad, entre emoción y cuerpo, entre sensaciones y pensamientos, entre arte y vida, entre ficción y praxis, entre apariencia y realidad, entre contenido y forma, etcétera.

Acercarnos a lo que sentimos nos da la posibilidad de reconocernos y ser nuestros propios testigos.

La mayoría de los procesos corporales están fuera de la percepción, pero eso no significa que cerremos la puerta para establecer la conexión de lo que la mente es capaz de darse cuenta; la práctica somática nos permite estar presentes en el aquí y ahora atestiguando nuestras respuestas ante uno mismo, ante los demás, y ante el entorno... darnos cuenta de... Cuando una persona tiene presencia (ésta que tanto buscan los bailarines escénicos), lo que sucede es que de alguna forma la persona establece una conexión consigo y una apertura de sí hacia el mundo; lo somático apoya esta posibilidad de ejercitar la presencia, porque el atestiguar implica estar presentes: la presencia también se entrena, en última instancia la práctica somática es un entrenamiento de la mente. La falta de presencia puede deberse a que en algún momento de nuestras vidas tuvimos que desconectarnos para sobrevivir a las experiencias dolorosas, o a un torbellino de información que no pudimos procesar.

Cada persona tiene una historia de vida, de familia, de comunidad, está conformada de ese sustrato. El cuerpo como huella de vida trae consigo toda la memoria, y hay memorias dolorosas que impiden que el movimiento fluya, y en casos extremos detienen el movimiento. El sistema nervioso se

“EL LENGUAJE DEL CUERPO
TIENE OTRA LÓGICA QUE
EL LENGUAJE DE LAS PA-
LABRAS. SE MANIFIESTA
EN NUESTRA CONCIENCIA
COMO IMÁGENES O SIM-
PLEMENTE COMO PURA
SENSACIÓN”

⁵ Eco, H. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

puede quedar crónicamente activado, es decir en estado de alerta, con una sensación de peligro constante como si algo amenazante fuera a ocurrir en cualquier momento; esto puede ser consciente o no, y en algunos casos si la amenaza fue real se transforma en simbólica; esto sucede cuando la energía contenida de la experiencia traumática se queda atrapada⁶.

Un cuerpo traumatizado no puede fluir libremente, una persona traumatizada tendrá problemas para fluir con el movimiento, ¿y qué es la vida sino movimiento, y qué es la danza sino movimiento?, sus respuestas serán deficientes, y esto va más allá de las condiciones físicas de su cuerpo; es una persona “rota”, es decir disociada; en la actualidad es lo más común en diversos grados y complejidades. Las memorias dolorosas pueden aparecer en la práctica somática: se reconoce el miedo, la emoción contenida, los nudos; la práctica constante los disipa, los atenúa. Parafraseando al maestro Mark Taylor⁷ - *Body Mind Movement*: “se necesita ser valiente, porque al sentirse a sí mismo en este proceso, pueden aparecer asuntos no gratos y dolorosos”⁸, éstos, al ser digeridos, nos abren la posibilidad de disfrutar más plenamente la vida y a descubrir las múltiples sensaciones placenteras que podemos evocar en nuestro cuerpo.

La idea de obra maestra en el arte nos ha puesto, sobre todo en la enseñanza de la danza clásica y contemporánea, en perseguidores de sueños. La ilusión de crear la gran obra, o ser el mejor bailarín, o el gran artista,

⁶ Tal y como lo señala el psicólogo norteamericano, Peter Levin, quien se ha dedicado al estudio de los procesos traumáticos.

⁷ Mark Taylor fue director artístico y coreógrafo, su interés por el cuerpo lo llevó a fundar el *Center for Body Mind Movement*, del cual es director, en dicho centro se dan cursos de educación somática, entre otros.

⁸ Comentario hecho durante una clase de *Body Mind Movement*



FOTO: JENET TAME

aparejado con el éxito y la búsqueda de aprobación, se ha introyectado de tal forma, que se convierte en una autoexigencia, perdiendo de vista su formación histórica y social. En la mayoría de las personas genera frustración y por lo tanto sufrimiento. Esto es totalmente opuesto a la concepción somática, en donde las expectativas se diluyen, y la competencia a la que da lugar este afán cambia de tono.

Si concebimos vivir el arte como una forma de percibir, de entender, de construir, de relacionarnos con el mundo, de generar mundos de vida, y no únicamente como la realización de un producto exitoso, implicaría dialogar con nuestro soma. En muchas culturas la belleza y lo simbólico está en el entorno inmediato, en nuestras propias culturas envuelve la vida cotidiana; pero esa relación

con lo estético está menospreciada si la comparamos con la categoría de arte. En sus orígenes la danza surge como expresión y forma de cohesión comunitaria, compartida, no como arte individual, original y único.

SOMÁTICA Y EDUCACIÓN EN LA DANZA

En mi práctica como docente, los estudiantes son muy heterogéneos: en cuerpos, historias, ideas, gustos, edades, procedencias sociales y formación académica. Todos ellos aún con sus diferencias profundas traen consigo una gran presión de vida. En el proceso, que implica una deconstrucción continua, la concepción somática proporciona una base para el autoconocimiento que deviene en aprendizaje, aún en los más desfavorecidos por todas sus historias. Si el objetivo se centra en el cómo enfrentar la vida e incidir

en ella resolviendo creativamente dificultades, y generando proyectos de mediación social, es, desde mi punto de vista, necesario un cuerpo menos traumatizado, más organizado y libre. En casa y en la escuela no nos enseñaron a escucharnos, a saber cuáles eran las necesidades del cuerpo: cuánto comer, qué comer, cuándo descansar, cómo expresarnos libremente. ¿Qué es esto que siento?, ¿cómo y en dónde se siente? ¿Qué me informa esto que siento más allá del dolor y la enfermedad?

La vivencia somática es una experiencia fundada desde adentro y en primera persona, y puede suceder que tal inmersión devenga en egocentrismo e individualismo, o que se confunda con lo terapéutico cuando lo aplicamos a los procesos dancísticos; esto es no entender cuál es su finalidad. Si el aprendizaje se construye dialógicamente con el mundo y los otros, el auto reconocimiento que proporciona lo somático cobra mayor sentido.

Desde mi punto de vista, la concepción somática es revolucionaria, nos lleva a una mirada crítica de la vivencia corporal, y en específico de las formas y prácticas en la enseñanza de la danza. La pedagogía no es neutra, es un acto ideológico y como tal político, por lo que es necesario reflexionar sobre la práctica docente en el proceso de enseñanza-aprendizaje y hacerse algunas preguntas como: ¿De cuál concepción de cuerpo y movimiento parto para mi enseñanza?, ¿cómo se forman los gustos?, ¿cómo se ha construido socialmente la estética de cuerpo y el movimiento?, ¿qué función tiene la cultura de masas en la construcción de mundos de vida?, ¿cómo y qué se aprende en los procesos corporales?, ¿cuáles son las razones para seguir los paradigmas estéticos del cuerpo y la danza supuestamente “univer-

sales”?, ¿es posible crear una danza más cercana a nuestro soma, a nuestro cuerpo biológico, físico y sensible?||

“LAS TÉCNICAS CORPORALES EN LA DANZA NO SON NEUTRAS, RESPONDEN A CIERTOS LINEAMIENTOS ESTÉTICOS, QUE CONLLEVAN UNA VISIÓN DEL MUNDO”

Bibliografía:

- Eco, H. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Joly, Y. (2008). *Educación Somática*. México: UNAM, Facultad de Estudios Superiores Iztacala, Institut Feldenkrais D'Education Somatique, Escuela Superior de Educación Física, Dirección General de Educación Normal y Actualización del Magisterio, Asociación Mexicana del Método Feldenkrais A.C.
- Thomas, H. (1976). *Conciencia Corporal, Somática*. México, D.F.: Yug

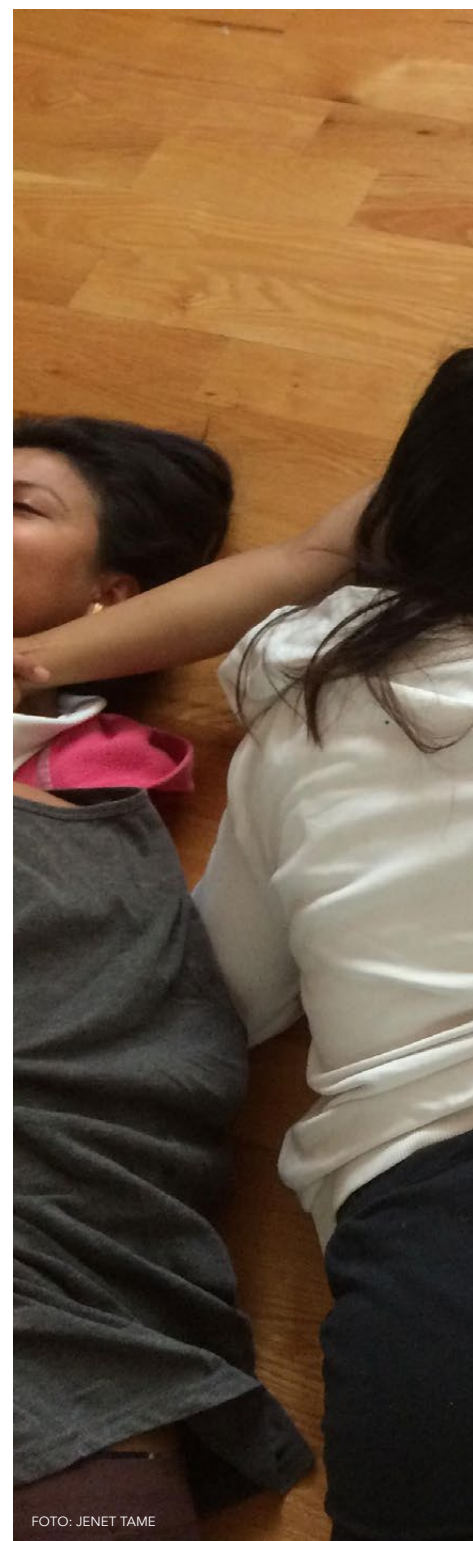


FOTO: JENET TAME



“LA PRÁCTICA SOMÁTICA NOS PERMITE ESTAR PRESENTES EN EL AQUÍ Y AHORA ATESTIGUANDO NUESTRAS RESPUESTAS ANTE UNO MISMO, ANTE LOS DEMÁS, Y ANTE EL ENTORNO”

narraciones

DE UN CUERPO “CONVERTIDO”

POR LAURA VERA

A Narda y Mundo

“¿El cuerpo es marioneta de la memoria?
¿O será que la posibilidad de la memoria convierte al organismo en un cuerpo?
La memoria trabaja, procesa, organiza ese conjunto de múltiples representaciones psíquicas
que conforman el cuerpo.”

Mónica Groisman

I Haciendo memoria

G está desnuda ante el grito que desata a pocos segundos de salir de la acuosa oscuridad. Percibe el primer aire fresco y seco en su cuerpo diminuto. Cerrar los puños, apretar la mandíbula, correr, caminar de cierta forma, hablar de esta manera, comer lo que aquí se come (chepil, piedrazos, sopa de guías...), jugar a lo que aquí jugamos (tarro botado, las escondidas, el avioncito), saltar, abrazar, llorar, mirar, tocar, cantar, temblar, pelear, escapar..., gestualidades que G aún no sabe que algún día asumirá como signos sociales de sí misma y que le han sido heredados, condicionados, formateados por circunstancias familiares y culturales.

Memorias que evocan vivencias infantiles, aunque G no las percibe cercanas, son parte fundamental de ella mental y corporalmente. La milpa del abuelo materno donde sin contradicción coincidían potreros de siembra de maíz y flores de muerto, árboles frutales y corrales para cerdos y gallinas. Montículos de mazorcas de maíz criollo, agua, comales y mucho cam-

po para correr y esconderse: *la memoria juega con su cuerpo*. Recuerda una amplia y extraña habitación oscura con una modesta cama, una silla, una mesa y más montones de maíz en la que podía ver a contraluz a su abuelo sentado que escribía y especulaba en algo que G nunca pudo adivinar.

—En el punto actual, el cuerpo de G es un formidable instrumento de conocimiento y de sensaciones—.

Otros acontecimientos emanados de la biósfera paterna fueron vividos en aquella casa enorme y fantasmal de la abuela Aurea, construida en pleno centro histórico de la ciudad de Oaxaca y heredada por varias generaciones. Aún habita en la impronta de su memoria aquel espacio, que trae al presente escenas borrascosas de una familia numerosa y cohabitante de una casa, guardiana de secretos conocidos por todos. G recuerda en una mixtura ecléctica las visitas casi diarias a ese mundo poblado por pianos, violines, cantos religiosos, primos, peleas, planideras, gritos, gestos, gestos y gestos, muecas

matutinas, ajedrez vespertino, y navegando en la sangre familiar capacidades físicas y mentales diferentes. El recuerdo de aquel ser despreciable que aun la estremece, fotografías en sepia de machismo y risas, comida y humo de cigarro, muerte, peleas de gatos insomnes en la oscuridad...

—En el punto actual de G hay una búsqueda de sí misma que pasa por la imagen anatómica, pero mucho más por intensidades y sensaciones vividas—.

La habitación de G es una metrópoli secreta e inviolable donde no existe ni por asomo aquella maestra que la excluyó del baile escolar (“tú no”, “tú sí”, “tú no”, “tú sí”, “tú no”... y G queda fuera de las elegidas). Una ciudad mística cuyo Sanctasanc-tórum es aquel tocadiscos; elegir un acetato, hacerlo girar mientras la aguja cae lentamente era parte de una ceremonia embriagante. Bailar y cantar como Donna Summer, como Michael Jackson; pueblan ese mundo Queen, Beatles, Menudo, Parchis y Lorenzo Antonio, (con tal de que pudiera hacer del acto de bailar un acto placentero).

—En el punto actual G piensa en otros cuerpos posibles—. Dice Laurence Louppe: *“Fuera de los cánones de un ideal único. Cuerpos poéticos susceptibles de transformar el mundo a través de la transformación de su materia propia”*.



FOTO: VÍCTOR HUGO SEMEÓN, 2009



DER_AUTOR NO IDENTIFICADO, 1987_DER_ÁLBUM FAMILIAR, 1975



IZO_ARMANDO MONTES, 1987_DER_AUTOR NO IDENTIFICADO, 1997



Cumplidos los catorce años su padre le anuncia a ella y su hermana: “Hay un curso de verano de danza contemporánea”. “Oh!!” Más que todo fuera a empezar para G ahí, todo continuó diferente ahí.

“En el budismo Zen nada es o bueno o malo. O feo o bello. El arte no debería ser diferente de la vida sino acción incluida en la vida. Como toda vida, con sus accidentes, sus casualidades, variedad y desorden”.

II

Un mundo mejor

Como mujer en estado de cuerpo adolescente, G se rebela a continuar una vida cotidiana circunscrita al aprendizaje ordinario de la escuela. Se le muestra la posibilidad de recibir conocimientos humanísticos y de arte, y ahí, en ese nuevo ecosistema, refuerza su inquietud por conocer la danza como medio de expresión. Refuerza sus conocimientos, sus enfrentamientos, su conciencia social, sus capacidades de movimiento y confronta sus ideologías con respecto a la política actual. Fuerza estremeceadora que la obliga a desear un mundo mejor, a desear un cuerpo social, un cuerpo furioso, energía vital empeñada en cambiar un mundo enajenado de injusticia, opresión; que prefigura futuras aberraciones como la actual “Ley de Seguridad Interior” que pretende militarizar al país y pasar por encima de los derechos humanos.

No hay menosprecio que a G la invada por haber sido parte de un movimiento subversivo en favor de buscar un universo mejor. Ahora su tarea es habilitar el recordar, no sólo en sus contenidos, sino como actividad creadora emparentada con el bailar.

—Allí G elabora su ser del cuerpo no como materia aislada, será a partir de la esfera gestual que su cuerpo se inventará de nuevo en una propagación renovada y eterna—.

III

Las mil y una noches

“Cuenta una antigua leyenda que una joven fue condenada a muerte injustamente, como última voluntad pidió poder danzar libremente, la velada causó tanta fascinación entre sus verdugos que le fue concedido un día más de vida para que repitiera el prodigio, el efecto que produjo la segunda sesión superó al de la primera y la joven logró prolongar su vida un día más, y así, entre danzas, cuerpos, gestos, movimientos y música de todo tipo han pasado más de mil y una noches”.

G se encuentra frente al salón de entrenamiento, recinto colosal ocupado por otros cuantos cuerpos preparados para dar inicio a un nuevo y particular uso del cuerpo: “amplificación de la presencia”. Recorren su cuerpo sensaciones desiguales mientras mira de reojo los otros cuerpos: alegría, miedo, salir y entrar corriendo, ansiedad, fuego interno. Nada importa ya, su cuerpo se somete y adiestra en el mundo del entrenamiento corporal. Experimenta una rigurosa forma de moverse que pasa por la imagen y la figura anatómica así como por nuevas impresiones e intensidades corporales. Cuerpo que se empieza a moldear en esta nueva técnica en donde el peso de la trayectoria de varios maestros/personajes de la danza le hace continuar la búsqueda de la “superación” y “perfección” de la técnica dancística. G aguanta y disfruta tal sumisión a la búsqueda de la “perfección”: salida de un vientre materno de herencia zapoteca le recuerda que la memoria de sus ancestros le permiten bailar hasta que el cuerpo aguante.

“Naturalmente todas las técnicas de representación y de la presencia se hallan sometidas a los vínculos de su cultura” (Ugo Volli. Técnicas del cuerpo).

IV

El cuerpo expuesto

A G cuando la miraban se preguntaban o le preguntaban si era perua-

na, boliviana o mexicana, síntesis de que su cuerpo se exponía a la mirada de una nueva cultura heredada de la sangre europea “magnificada” por sus habitantes como una de las ciudades de Latinoamérica más europeizada. Buenos Aires se engrandece ante la humanidad friolenta de G, ciudad que le otorga una sensación de muchos pellizcos en su cuerpo ya moldeado, culturalizado, abrazado y “transformado”. Su cuerpo de veintiocho años se separa, surge una necesidad urgente de replantear los modelos asimilados de lenguajes corporales académicos de México. En su nueva vida cotidiana se deja entrever que el cuerpo se transforma, adquiere una metamorfosis no pensada, no consciente, sólo se “convierte” en aquello que mastica diariamente. Sólo el cuerpo reconoce nuevos modos de vivir en un espacio y aire distinto y se da cuenta que los gestos cambian, el modo del habla cambia, su comida cambia, sus movimientos dancinarios cambian, su modo andante cambia, el cuerpo se agranda y achica, el cuerpo se vuelve a amoldar y se fortalece. Pero aun así, su cuerpo sigue y demanda la búsqueda de sí. —El movimiento cotidiano transforma el cuerpo de quien lo realiza y muchas veces es reflejo de lo que observa en los demás. El cuerpo preciso, golpeado, minimizado, alterado, acongojado, subordinado, poderoso, entonado, afligido, etc., habla ya de por sí sin que hayamos pronunciado una sola señal—.

V

Descentralizar el cuerpo, el gesto y la vida cotidiana

Una luz brillante e intensa atrapa la ciudad. G, de cuarenta y nueve años de edad, observa la mañana luminosa y fresca desde lo alto de su colina atiborrada de pasto húmedo y chapulines al por mayor. Cada mañana G mira/siente desde

su cuerpo aquellas elevaciones que aparecen muy lejanas en un horizonte casi perfecto. Recorre la mirada de lado a lado, de arriba abajo y de adentro a afuera, acto cotidiano que respira de un tiempo para acá. En el punto actual G coincide con perros, gatos, hijos, pareja, vacas, grillos, arañas, toros, burros, gallinas corriendo, cohetes, música de banda, sonidos de fiesta semanales, silencios y hasta disparos al aire. Cada movimiento y gesto que recibe de la naturaleza y de su entorno cotidiano se dividen mágicamente en millones de gestos y movimientos que se acumulan suave o fuertemente dentro de su cuerpo.

El cuerpo de G transcurre entre pasado, presente y futuro; alerta escudriña al mundo más allá del horizonte, mas allá incluso de la sabida geografía de ríos, mares, llanos, flores; lo sabe, lo ha experimentado, ha presenciado danzas alegres, gente buena, cambios en la tecnología, protestas, risas, homofobia, guerras, muertas, muertos, estudiantes, desaparecidas, almas y

cuerpos martirizados, pero también cotidianos actos heroicos de notorios anónimos. Cada movimiento y gesto proveniente de este cosmos es acogido en la región donde moran sus propios recuerdos filtrándolos, transformándolos, sublimándolos, en un diálogo continuo y a veces involuntario que los transfigura, subdividiéndolos vigorosamente en millones de embriones listos para ser comunicados, compartidos desde el acto escénico. G no concibe un movimiento fuera de su pulso vital, fibra creadora que la lleva a buscar una poética en el gesto, anhelada desde que su cuerpo desnudo tomó el primer hálito de viento, una piedra de toque, un santo y seña para poder hablar con las estrellas.

Para G “...la experiencia del mundo y el tejido de relaciones que conservamos con ella no son delimitables, pues es por el infinito abierto por el movimiento mismo que el cuerpo existe y se sitúa”... “comunicación poética de un estado de cuerpo”, (Laurence Louppe).||

Oaxaca, 2018



IZO_FOTO ARIEL MENDOZA, 1997_DER_FOTO EDUARDO FARRÉS, 1997



FOTO MARIO ARTURO MARTÍNEZ, 2015



ARRIBA_FOTO ALFONSO VALLEJO, 1989_ABAJO_FOTO JESÚS GONZÁLEZ, 2015



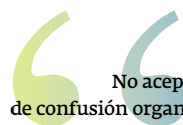


FOTO: MARIO ARTURO MARTÍNEZ, 2016

El cuerpo en revolución y la danza en resistencia:

UNA PERSPECTIVA PERSONAL SOBRE EL CUERPO Y LA DANZA EN ZONAS VIOLENTADAS Y EN CONFLICTO

POR SANDRA MILENA GÓMEZ¹



No aceptes lo habitual como cosa natural, porque en tiempos de desorden, de confusión organizada, de humanidad deshumanizada, nada debe parecer natural. Nada debe parecer imposible de cambiar.

Bertolt Brecht²

I. El miedo

Al comenzar este texto pienso que mi cuerpo siempre estuvo atravesado de alguna forma por la violencia de un país, una ciudad, una familia y una sociedad lastimada. Nací en Colombia en una época donde el narcotráfico alimentaba y hacía crecer una guerra de guerrillas, paramilitares, militares y gobierno; una guerra donde las víctimas finalmente eran la población civil, sobre todo la población campesina y más humilde del país, pero al final todos fuimos víctimas y —por qué no decirlo— también victimarios.

Mi primer recuerdo del miedo es un sonido; los estallidos de metralla de la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19 (Movimiento 19 de Abril), un grupo guerrillero que entregó las armas y se convirtió en un partido político —tiempo después la mayoría de sus miembros fueron

asesinados—. Nunca vi las imágenes en la televisión de la toma del palacio, como muchos de mi generación, sino hasta años después. Sólo recuerdo el sonido: la memoria me falla y no logro ubicar mi pequeño cuerpo en un espacio determinado. He pensado que estábamos debajo de la cama con mi madre pero es un recuerdo difuso, tenía sólo cuatro años. Lo que sí recuerdo bien fueron las veces en las que observaba a través de la ventana de mi casa el paso de las procesiones fúnebres de aquellos políticos que en esa misma década fueron asesinados por pensar diferente, por estorbarle al narcotráfico o al gobierno en turno. Pasaban enfrente de mi ventana ya que era el camino que debían recorrer hacía el cementerio central en Bogotá, en una larga procesión con el pueblo llorando a sus próceres caídos y curiosamente con mi madre llorando también. Yo le tomaba la mano y seguía mirando por la ventana.

En la misma década fatídica de los ochenta, temía por las bombas que estallaban en la ciudad, siempre pensando en que mi mamá no fuera víctima de ellas, y al mismo tiempo con el miedo que se acrecentaba en el hogar por una madre violenta que igualmente fue reprimida en su infancia por una creencia tan arraigada como estúpida sobre la educación a través del castigo físico. En la calle reinaba la inseguridad y así fui creciendo, instaurando en mi vida una serie de prácticas de cuidado y protección personal, de temores y desconfianzas, afuera y adentro, pero también de prácticas violentas que adoptaba en la escuela como morder, golpear, lastimar al otro y al mismo tiempo recibir esa misma respuesta de mis compañeritos y compañeritas del colegio. Eso fue parte de mi infancia y como consecuencia me trasladaron a un colegio de monjas, donde según mi madre adquiriría valores y aprendería a respetar. Ahí mi cuerpo, que seguía formándose en el marco del castigo, del temor constante, de la discriminación, del deber ser una niña educada en los valores morales de la iglesia católica, era un cuerpo acallado y uniformado para ser una mujer, esposa y madre abnegada.

Sin embargo, también debo decir que vengo de un país donde se bai-

¹Beneficiaria del Programa Creadores Escénicos 2017-2018 del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
² Cita tomada del libro *Hilando fino* de Uribe Victoria M



“ EN LA CALLE REINABA LA INSEGURIDAD Y ASÍ FUI
CRECIENDO, INSTAURANDO EN MI VIDA UNA SERIE DE
PRÁCTICAS DE CUIDADO Y PROTECCIÓN PERSONAL ”

FOTO: BLENDABOY GRAPHIS



“

EL CUERPO COARTADO, COHIBIDO, EN PECADO
CONSTANTE POR "CULPA" DEL BAILE.

”

FOTO: BLENDABOY GRAPHIS



LA DANZA SE CONVIRTIÓ EN UN ACTO DE RE-
SISTENCIA CONSTANTE PARA CONTRARRESTAR
LA VIOLENCIA INTRAFAMILIAR.

”

FOTO: BLENDABOY GRAPHIS

la en cada esquina, particularmente de una ciudad caribeña en donde la música y el baile están a flor de piel. Mi vida transcurrió entre esa violencia sistemática de Bogotá y el calor húmedo y sofocante de Cartagena, ciudad de donde es mi madre y su familia, por lo cual pasé mucho tiempo ahí. La gente de Cartagena baila sólo con caminar, pero el baile es tan presente como el machismo, cuestión que por un lado me permitió aprender a bailar los ritmos caribeños desde muy pequeña, pero por otro lado me prohibió hacerlo a mis anchas por un presunto comportamiento decente que las mujeres deben tener. El cuerpo coartado, cohibido, en pecado constante por “culpa” del baile. Aun así, bailé hasta más no poder, tanto salsa como vallenato, champeta, merengue y cumbia; todo tipo de música estaba bien para dejar que mi cuerpo fuera libre por un momento. Sin embargo, mi acercamiento a la danza contemporánea llegaría más tarde a mi vida y lo haría tan fuerte como una revolución.

II. La revolución

Si entendemos una revolución como un cambio radical, para mí la danza fue exactamente eso: una rebelión que me llevó a transformar no sólo mi cuerpo, sino mis miedos, mis modos de ser y mi manera de habitar el mundo. La danza se convirtió en un acto de resistencia constante para contrarrestar la violencia intrafamiliar, frente a los modos establecidos de comportamiento en mi entorno, al cuerpo acostumbrado a vivir en un lugar violento y a los patrones jerárquicos (aunque sé que en muchos lugares la danza también puede ser jerárquica y violenta con los cuerpos, ése no fue mi caso, cosa que agradezco infinitamente).

Para mí el encuentro con la danza fue un remanso de paz, de alegrías,

de constantes retos conmigo misma, de descubrimientos; fue un encuentro con *otro(s)* desde el cuerpo. La danza-pensamiento con los otros se convirtió en un acto de resistencia aún más complejo, dónde se debe disponer el cuerpo, la mente y el ser completo al encuentro, a acoplarse al *otro*, tocarlo y sincronizarse; a la escucha permanente, a la disponibilidad con todos los sentidos, a la creación.

Fui así re-descubriendo desde tener una postura corporal adecuada hasta tener una postura política. Mi ser, que fue formado mediante el miedo y distintas formas de violencia, aprendió a caminar, a moverse de otra forma. Porque incluso caminar o correr también se convirtió para mí en una extensión de la danza, de atravesar el espacio y los cuerpos, donde la emoción del encuentro con el otro latía en pro de una nueva creación de instantes suspendidos en el aire y sentidos en la piel. La danza entonces se convirtió en mi manera de experimentar el mundo, en medio de un país en el que imperaba el machismo, la homofobia, la intolerancia, la ilegalidad, la desconfianza, la agresividad, donde la costumbre era caminar por las calles cuidándose de todo aquel que se acercara mínimamente y esquivar a la cantidad desmedida de aquellos que roban descaradamente incluso sin importarles quitar la vida del otro para llevarse su botín. Un país donde el lenguaje incluso normalizó la violencia y era común dirigirse a los amigos con frases como “No se busque una muerte pendeja”. Se nos hizo habitual hablar como sicarios.

Ahora entiendo que no sólo fue mi modo de resistencia, o la de mis compañeros en Danza Común (nombre de la compañía y el espacio donde me formé y bailé por mucho

tiempo), sino también la de muchos y muchas otras, en comunidades donde su población era masacrada, desplazada, desaparecida y sus mujeres violadas, sometidos al punto de prohibirles realizar sus costumbres fúnebres que incluían cantos y danzas (y es que los actores armados, llámense “guerrilla”, “paramilitares” o “ejército”, se hacen más fuertes al usar la violencia para arremeter ferozmente contra todo, incluidos el cuerpo y la cultura de una sociedad, porque en la medida en que resquebrajan las tradiciones de una comunidad, su confianza y todo aquello que los mantiene unidos se doblega más fácilmente). “Una de las características estructurales de la violencia como práctica social es la intención de generar o mantener un orden a través de hechos contundentes sobre los objetos, los cuerpos o los campos de relación social, precisando así un objetivo localizado en el tiempo y el espacio”, apunta Chaves Castaño, J.³

III. La resistencia

Mi paso por la universidad “pública” —y lo pongo entre comillas porque en Colombia la privatización de la educación en pro de la guerra ha dejado a millones de personas sin acceso a este derecho— fue también un modo de lucha, pero fue una lucha cansada, una lucha ahogada por la incertidumbre, por la duda, por la necesidad de trabajar para poder estudiar, comer o bailar: por la misma ingenuidad tan característica de la juventud. Sin embargo, fue ahí donde descubrí que la voz y el cuerpo no podían callarse ante tanta injusticia, pero también que las formas panfletarias ya no funcionaban: había que ser más inteligentes (hoy en día pienso que cabría decir más humanos) y crear modos de resistencia

³ Chaves Castaño, J. (2011). *Entre la violencia sobre el cuerpo y la violencia incorporada*. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/hpsal/v16n2/v16n2a12.pdf>

diferentes. Dejé de lado esa lucha y sólo seguí bailando casi de una forma bruta y sin descanso.

En el estudio de Danza Común me encontraba con otros cuerpos que juntos comprendíamos que el respeto significaba escuchar a *otro(s)* en una improvisación, y decir sí a sus propuestas para sorprendernos en aquella danza que creábamos, en dejar de ser víctimas de las tradiciones insanas que nos rodeaban para convertirnos en camino y caminantes vivos, inmersos en impulsos que nos hacían responsables de nuestras decisiones. Formábamos parte de una comunidad rebelde que no encajaba con los dogmas capitalistas (como cumplir con un horario de oficina, porque finalmente el movimiento tiene otros tiempos y otros espacios, donde se puede expandir en segundos prolongados un momento de entrenamiento y creación, de cambios de ritmos y sensaciones).

Nos entrenábamos para estar atentos, pero ya sin el miedo que suponía estar alertas en la calle, sino más bien para compartir un momento creativo con el otro; conocimos el encanto del contacto, de lo político, que implicaba compartir nuestros pesos y de superar el miedo a la cercanía. Nos convocaba la creación escénica, en donde el cuerpo adquiere el sentido de la vida en escena, en contraste con la exhibición permanente de cuerpos transgredidos y profanados de nuestra historia. Y es que Colombia es un país castigado por más de 60 años de guerra, con intentos fallidos de paz, por millones de desplazados forzados, de desapariciones, de ríos convertidos en fosas comunes, de crímenes de lesa humanidad, de ciudades rodeadas de miseria. Nuestros cuerpos son los objetivos principales de esa violencia encarnada en una sociedad que en muchos casos decidió ya no ver más, ya no sentir más, ya no escuchar más, porque el dolor puede ser tan grande que es pre-

ferible hacer de cuenta que no existe, que todo está bien; es mejor acostumbrarse porque si no sería insoportable. Sin embargo este olvido, esta negación, es también un tipo de violencia, un signo claro de deshumanización, y es aquí donde regresa el cuerpo y la voz que nos alienta a resistir, a seguir gritando desde el movimiento para no acostumbrarse, para nombrar lo que es innombrable, para sanar las heridas y los miedos.

IV. El estado actual - El otro que soy yo mismo

Colombia se encuentra en un llamado estado de post-conflicto, un estado complejo que aun nadie puede definir muy bien y que no significa la ausencia de confrontaciones armadas, pero que al mismo tiempo está en un estado de reconstrucción de la memoria.

Hoy comprendo que aquello que me une radicalmente a Colombia es un dolor profundo por sus muertos, y eso fue algo que descubrí durante el reciente proceso de paz, lo cual me condujo a hacer una investigación sobre el desplazamiento forzado, sobre el conflicto armado y los modos de resistencia a través de la danza, el canto, la escritura y las artes en general, para crear una pieza escénica con el fin último y casi secreto de sanar mis propias heridas y reconciliarme con aquella memoria dolorosa.

En el camino me fui encontrando con varias historias inspiradoras de resistencia y valentía que transformaron mi interés a una necesidad imperante de nombrar y reconocer a aquellas personas que pusieron su cuerpo para salvarse los unos a los otros y a sí mismos. Así surgió *Malevolance* una pieza escénica en que danzamos guiadas por las voces de mujeres que han resistido cantando, escribiendo poemas, curando heridas, reconstruyendo comunidades enteras, para abrir la posibilidad de que a través de nuestra

voz y nuestros movimientos ellas sigan siendo escuchadas, que la memoria siga viva y dé cuenta de quiénes han convertido el dolor de la guerra en cantos, poemas y luchas constantes.

Y aunque muchos hombres también han resistido, me llamó profundamente la atención la forma de hacerlo de las mujeres, así como la forma de narrar sus propias historias. Los hombres generalmente hablan de batallas, de armas, lo hacen desde todo aquello que los hace guerreros, mientras que las mujeres cuentan la guerra vivida a través de los cuerpos violentados de sus hijos, sus hermanos, sus esposos, a través de sus propios cuerpos (con esto no quiero decir que una forma sea mejor a la otra, es sólo el camino que elegí, en este momento de la vida no me atrevo a hablar de blanco o negro en absolutamente nada).

Esto también lo hago aquí en México, no sólo porque este lugar se ha convertido en mi hogar sino porque aquí estamos en un estado de emergencia donde urge actuar. Durante la investigación para *Malevolance* el camino también nos indicó adentrarnos profundamente en México para descubrir que sólo en el caso del desplazamiento forzado interno, sobre todo de comunidades indígenas, las cifras aumentan silenciosamente, sin mencionar el número de desapariciones forzadas, fosas comunes y feminicidios. Se nos hace urgente actuar, e intervenir desde nuestros pequeños mundos también es una necesidad, de hecho es la opción más coherente para mí.

Con el tiempo, he comprendido que la violencia seguirá existiendo porque la guerra y los estados en conflicto benefician al sistema político y económico en el que vivimos. Instaurar el miedo es la forma más eficaz de control. Por ello es que desde nuestras danzas, nuestro ser, nuestros cuerpos visiblemente disponi-

bles a construir comunidad con el otro, desde una danza compartida y no competitiva, desde un entrenamiento de escucha al *otro* y no de negación del *otro*, desde el reconocimiento y no desde el ego, desde nuestra comprensión de ser cuerpos vulnerables y por ello empáticos con el *otro*, desde todo ello debemos construir y resistir, porque no podemos permitir que la violencia siga instaurada como algo normal en nuestros cuerpos, en nuestra palabra y en nuestras danzas, aunque siga existiendo y nos atravesase dolorosamente hasta la médula.■

“ EN LA MEDIDA EN QUE
RESQUEBRAJAN LAS TRADI-
CIONES DE UNA COMUNI-
DAD, SU CONFIANZA Y TODO
AQUELLO QUE LOS MAN-
TIENE UNIDOS SE DOBLEGA
MAS FACILMENTE ”

Bibliografía:

Chaves Castaño, J. (2011). *Entre la violencia sobre el cuerpo y la violencia incorporada*. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/hpsal/v16n2/v16n2a12.pdf>

Uribe, M. V. (2015). *Hilando fino: voces femeninas en la violencia*. Universidad del Rosario.







“CONOCIMOS EL ENCANTO DEL CONTACTO, DE LO
POLÍTICO, QUE IMPLICABA COMPARTIR NUESTROS
PESOS Y DE SUPERAR EL MIEDO A LA CERCANÍA”





CAPÍTULO 1.

LA PESADILLA DEL ROSA

POR CLAUDIA OSORIO FERNÁNDEZ

¿A

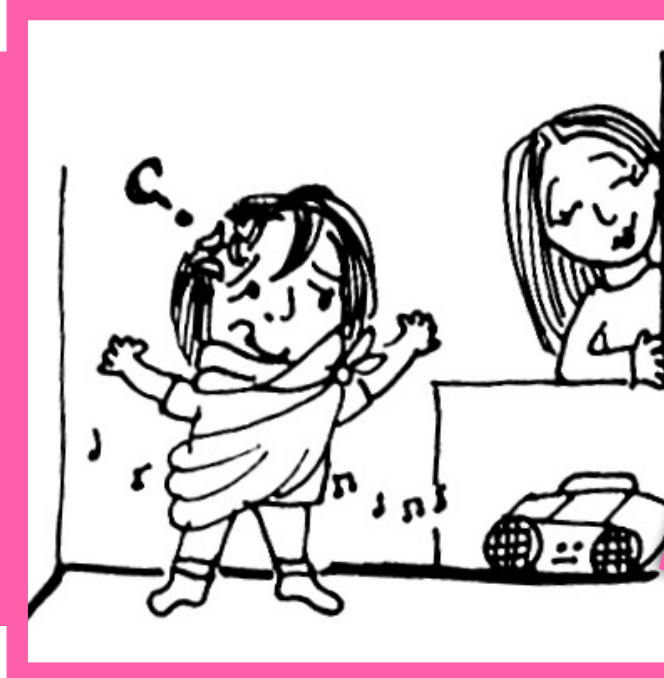
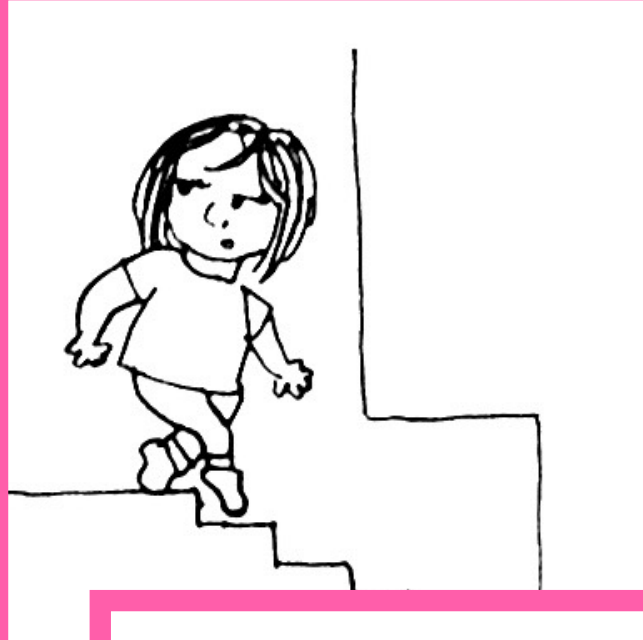
lguna vez tuviste un escondite o guarida durante tu infancia? Bueno, el mío era bailar. Sé que parece extraño encontrar en una acción un lugar secreto, pero no nos adelantemos, aún falta lo que toda historia debe tener: un principio. Mi primera memoria sobre la danza es un VHS, obsequio de mi abuela; era la grabación de una obra de ballet llamada *El Cascanueces*. Recuerdo que veía la película una y otra vez, mi parte favorita era el viaje al reino de los dulces, no sólo me atraía el elemento mágico de la historia y realmente no me interesaba mucho qué tan lindas eran las bailarinas, los que me hipnotizaban eran los movimientos, ¿cómo podían expresar tanto sin hablar?, ¿cómo es que parecían volar? Desde que vi esa película me entraron unas ganas incontenibles de intentar los saltos, las piruetas, ¡el ser un bastón de caramelo!, cosas que jamás podría ser en la vida real, y así fue como quedé total y completamente enamorada de la danza.

Ya sabes cómo iniciaron las cosas, qué fue lo que me incitó a bailar, nada extraordinario, ¿cierto? Probablemente la pasión de muchos bailarines comenzó de forma similar, así que déjame contarte la peculiar forma en la que convertí el bailar en mi refugio. Lo primero que hacía era asegurarme de que mi hermana y mi mamá estuvieran lo suficientemen-

te ocupadas como para no prestar atención, entonces iba a mi cuarto, el cual compartía con mi hermana mayor, buscaba entre nuestros discos algo que escuchar, luego me enredaba en sábanas, bufandas, en fin, cuanto trapito lindo me encontrara, y empezaba a imaginar historias con la música, interpretándolas ante un público imaginario; podía estar-me así toda la tarde dando vueltas en mi habitación, claro, hasta que me percataba de la presencia de mi hermana o mi madre, torpemente trataba de disimular, y cuando me preguntaban qué hacía contestaba cosas como: “nada, y ¿tú?” o “aquí nada más escuchando música”. En realidad quién sabe cuánto tiempo habían estado ahí observando, seguramente siempre se daban cuenta de qué hacía y mi secreto no era tan secreto después de todo. Entonces ¿cuál era el gran dilema?, yo no estaba lista para admitir que amaba bailar, en definitiva me rehusaba a “ser rosa”.

Ser rosa para mí significaba ser la niña más niña imaginable, tener que usar vestidos, y no jugar en la tierra, jugar con muñecas y peluches, en lugar de pelotas o trepar árboles, estar súper peinadita y arreglada todo el tiempo y en realidad nada de eso me iba. Ahora sé que ser bailarina no tiene nada que ver con el rosa. Pero vamos con siete u ocho años y siendo como yo ¿le hubieras dicho a tu mamá que querías

bailar para que te embutiera en mallas rosadas, te restirara el cabello en un chongo y te mandara a una clase de ballet en tutú para hacer de princesa? Si fuiste como yo la respuesta más probable sería ¡CLARO QUE NO! Entonces toda esa energía y ganas de moverme las invertí en otro tipo de actividades, sobre todo deportes, natación, gimnasia, atletismo, soccer, basquetbol, tochito, en fin, la cosa es que no podía estar-me quieta aunque nunca dejé de visitar mi guarida, mi lugar feliz. Todo eso cambió cuando tenía más o menos catorce años, entré al taller de danza de mi secundaria, no sólo aprendí cómo hacer realmente todas las cosas sorprendentes de aquel viejo VHS de 1993, sino también lo arduo que es el trabajo y la disciplina detrás de la belleza en los escenarios, el nivel de exigencia intelectual y concentración que requería; para mí lo más importante fue que me adueñé de mí misma, de mi cuerpo, mis sensaciones, emociones y, por fin disfrutaba compartiéndolo con mi maestra, con mis compañeras de taller, con el resto de la escuela, con mi familia... Desapareció ese temor a que me catalogarían como alguien que no era, mi identidad me pertenecía totalmente, no fue fácil para mí en un principio pero llegué a ser tan yo que realmente podía ser quien yo quisiera. Y eso fue todo, no hubo nada más que pensar. El vínculo ya era inquebrantable, sabía que, pasara lo que pasara, debía ser bailarina.■







Reggaeton

REPORTAJE FOTOGRÁFICO DE
SANDRA HORDÓNEZ

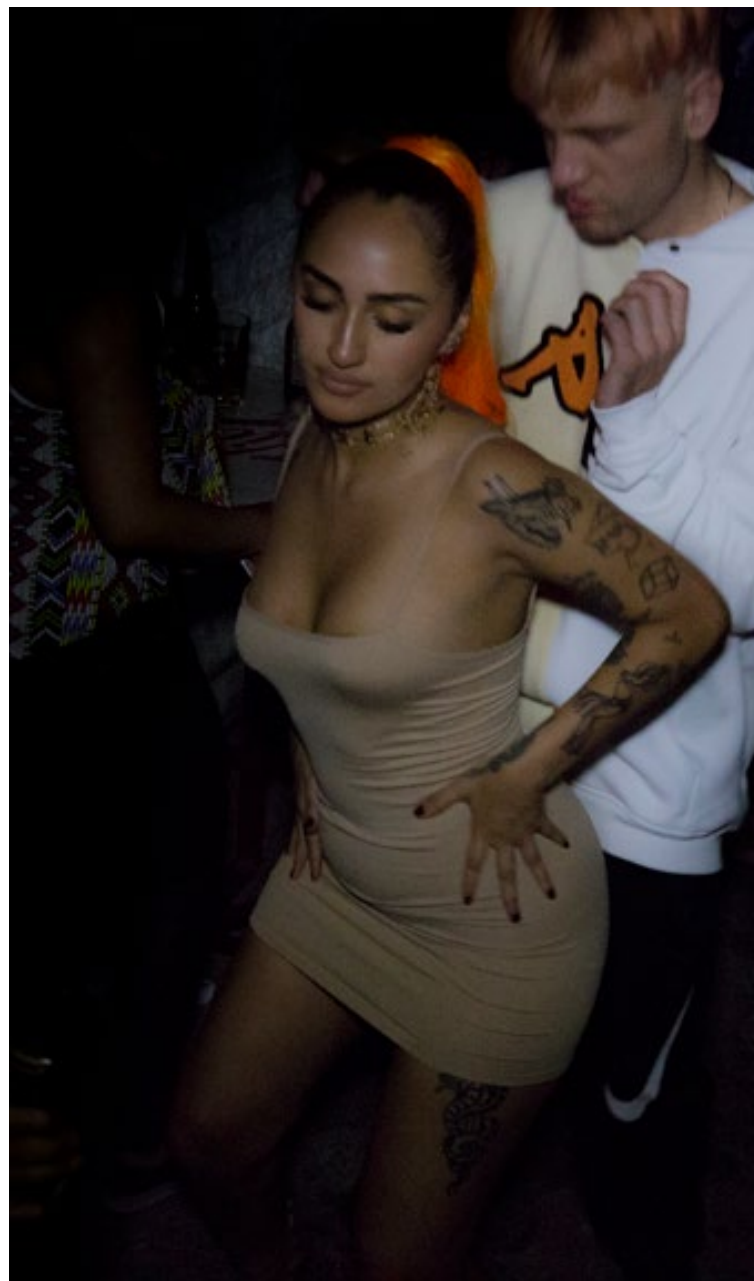
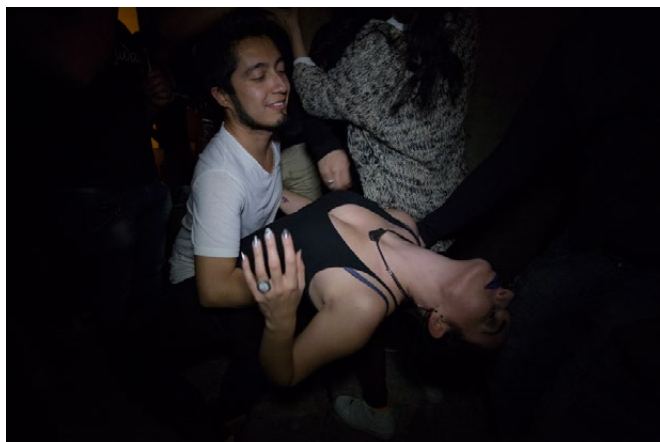
El reggeatón se originó en Puerto Rico en una compleja mezcla de ritmos, tanto caribeños como norteamericanos. No sólo es una forma musical, es también una cultura corporal, una forma de baile, con una importante carga simbólica. Por las formas sinuosas y rítmicas de sus movimientos, tiene un componente sexual innegable, con todos los problemas y debates que implica al pensar los roles de género.

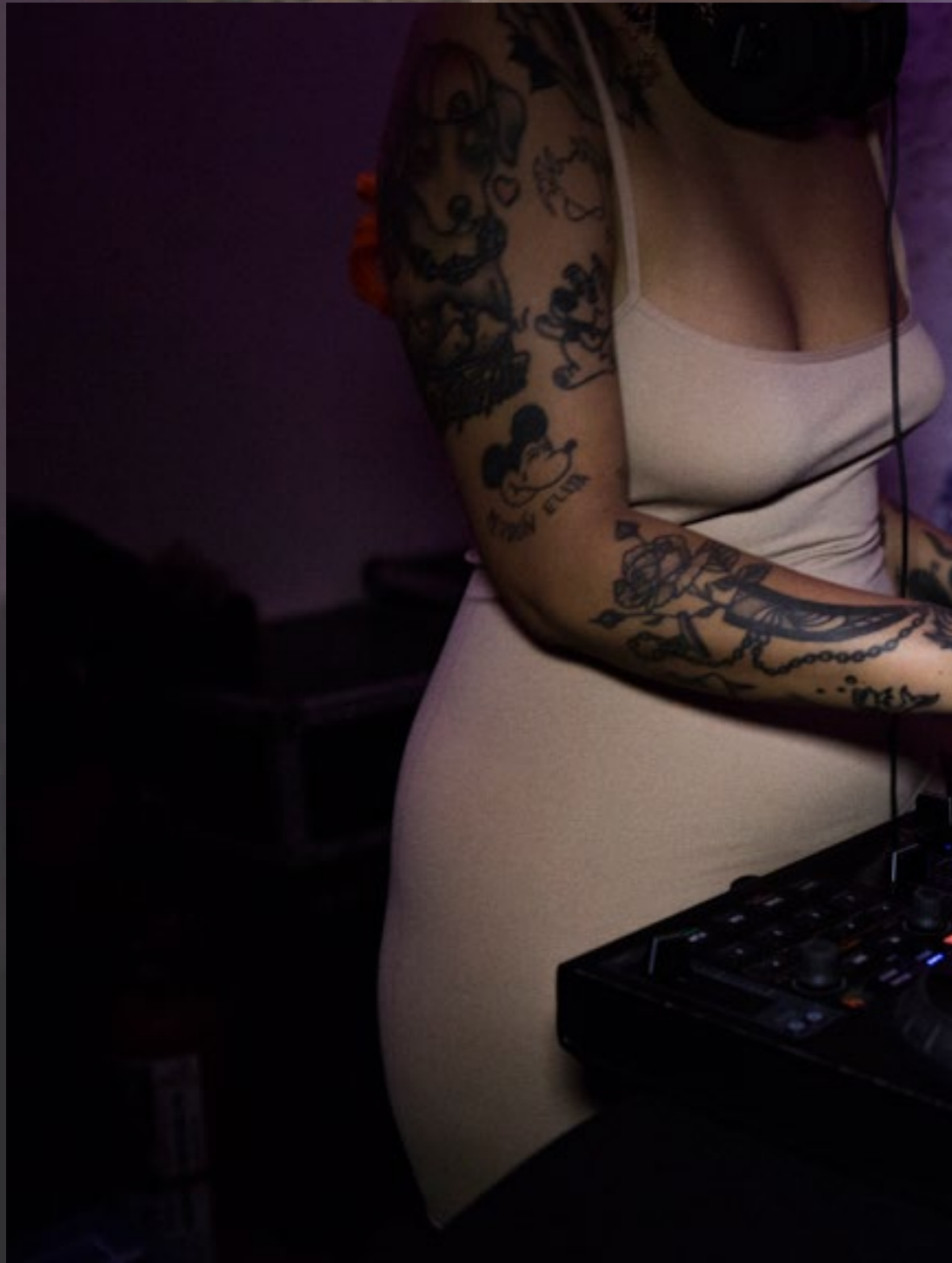
Estamos ante una forma cultural que ha permeado amplios sectores sociales y que se baila tanto en fiestas, como en bares o en la calle. Potente cultura popular que da forma a movimientos en donde el cuerpo se expresa en todo su potencial gozoso.

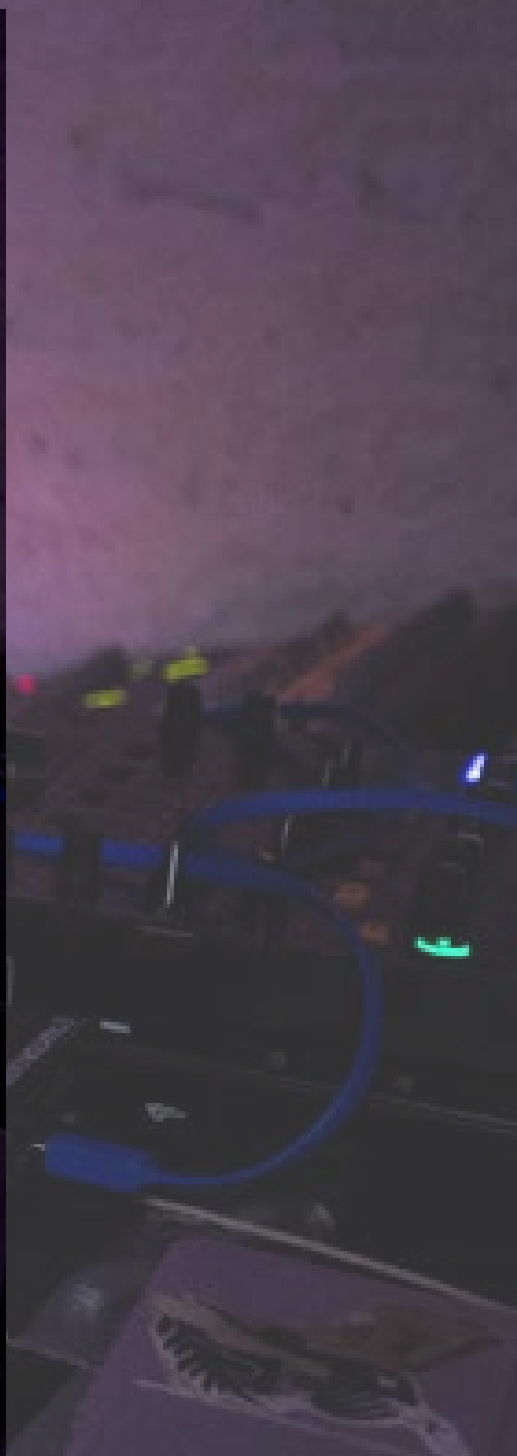
El reggeatón nos habla desde el amor hasta temas mucho más políticos en donde se refleja la realidad latinoamericana. En el reportaje fotográfico de Sandra Hordóñez tenemos un atisbo a la cultura del reggeatón en la Ciudad de México y el papel central que tienen las mujeres, que, sorpresivamente, lejos de ser cosificadas, lo que atestiguamos es un empoderamiento a través de mover y gozar del cuerpo.

Se trata de una cultura del cuerpo de la que participan numerosos jóvenes y que implica formas de ser, vestirse, moverse y a través de las cuales expresan sus deseos.¶¶

Agradecemos la colaboración y apoyo de Kriztian Contreras (DJ Krizys) y de Lizz Lov3 para la realización de este reportaje.

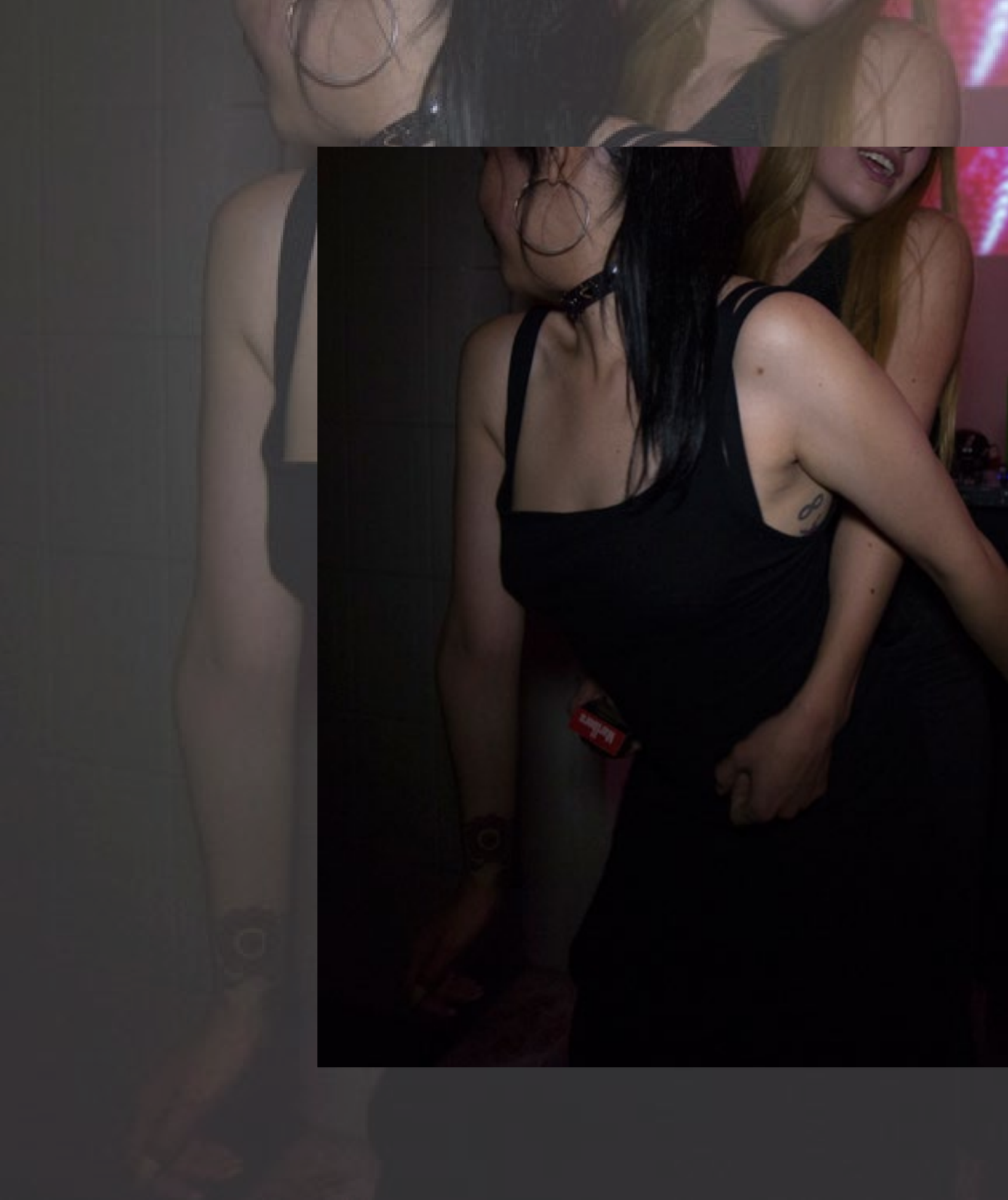


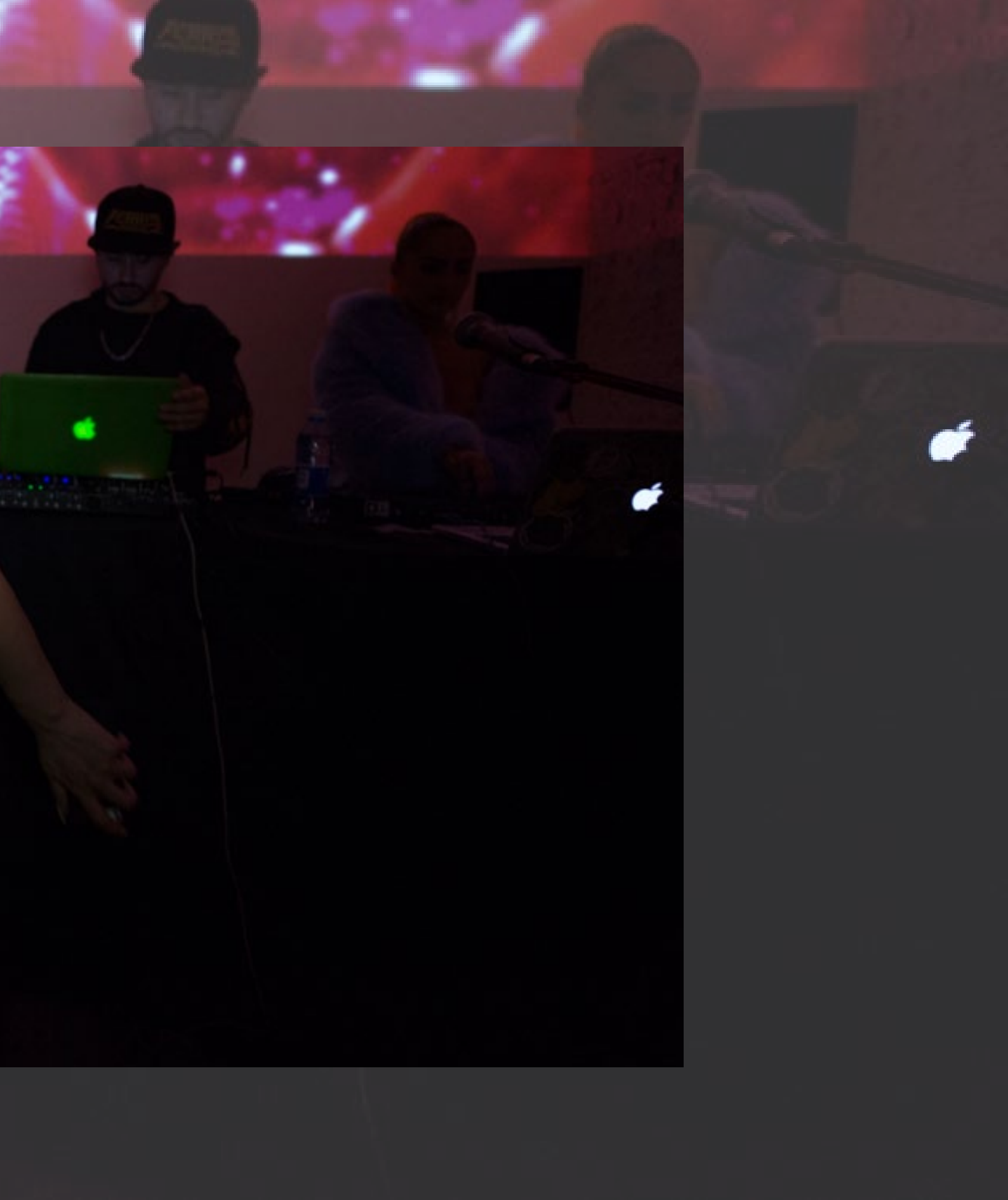
















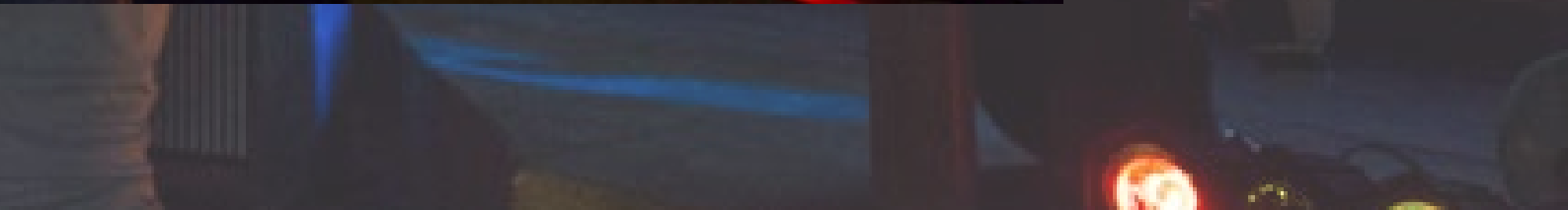
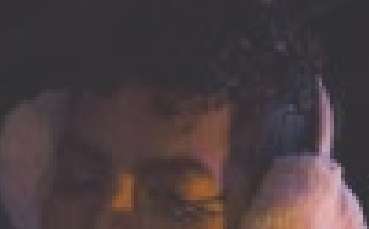


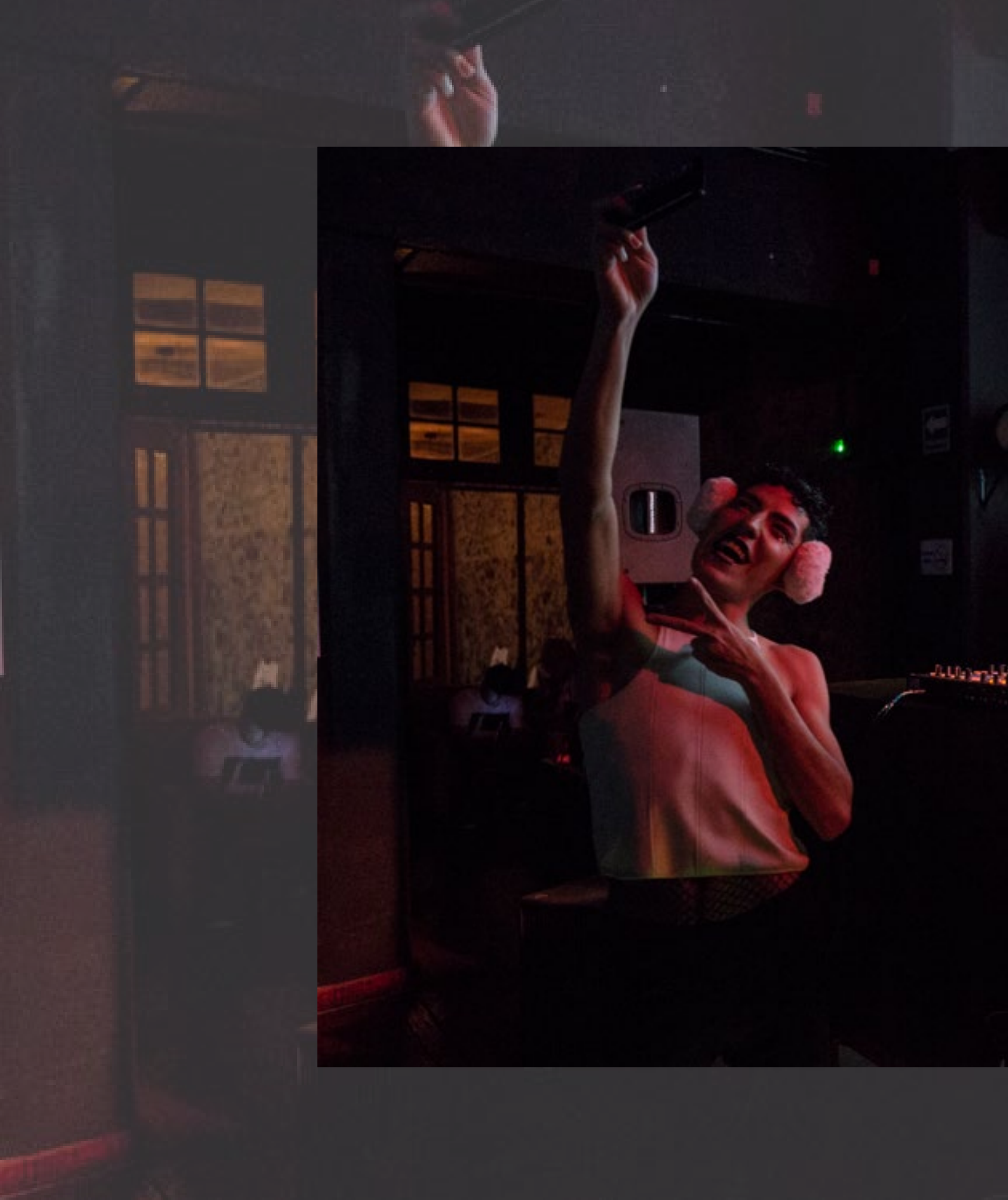








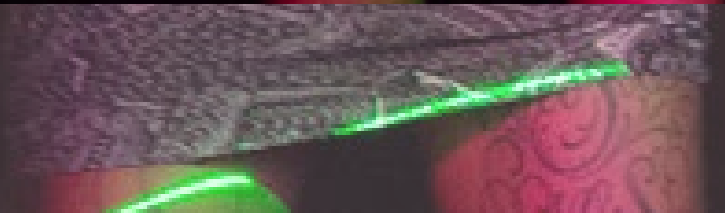














SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas



“Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa”.

Programación sujeta a cambios INBA 01800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636



INBAmx



@bellasartesinba



bellasartsmex